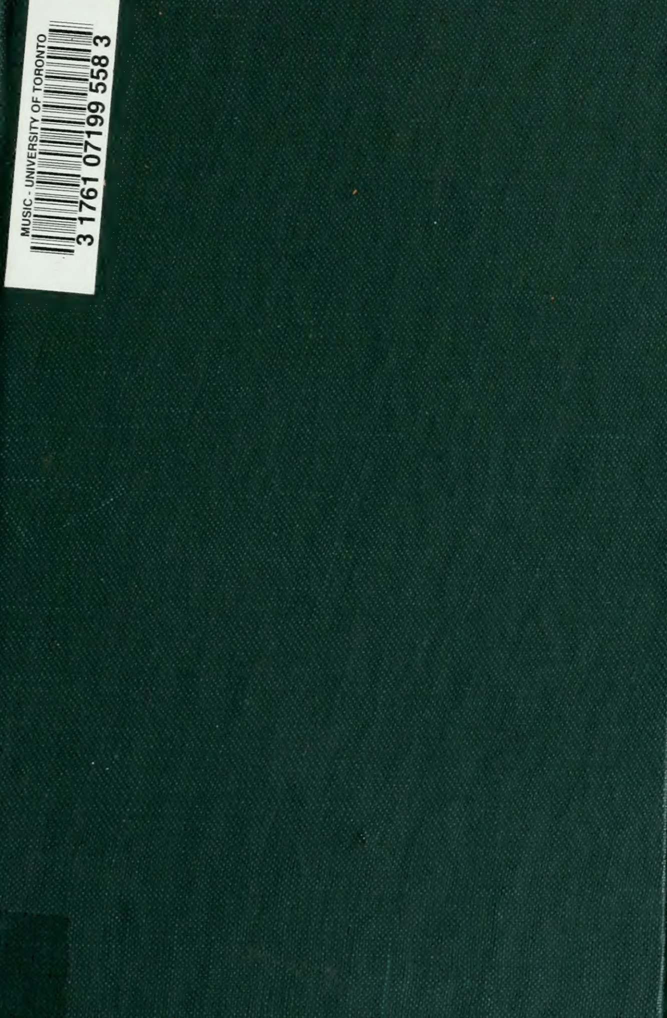

MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07199 558 3

ROSSINI

LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN

LES MAITRES DE LA MUSIQUE

ÉTUDES D'HISTOIRE ET D'ESTHÉTIQUE

Publiées sous la direction de M. Jean CHANTAVOINE

Collection honorée d'une souscription du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

Volumes in-8° écu de 250 pages environ de prix divers.

Publiés :

Palestrina, par Michel Brenet, 5e édition.
César Franck, par Vincent d'Indy, 8e édition.
J.-S. Bach, par André Pirro, 5e édition.
Beethoven, par Jean Chantavoine, 10e édition.
Mendelssohn, par Camille Bellaigue, 4e édition.
Smetana, par William Ritter.
Rameau, par Louis Laloy, 3e édition.
Moussorgsky, par M.-D. Calvocoressi, 3e édition.
Haydn, par Michel Brenet, 2e édition.
Trouvères et troubadours, par Pierre Aubry, 3e édition.
Wagner, par Henri Lichtenberger, 5e édition.
Gluck, par Julien Tiersot, 4e édition.
Gounod, par Camille Bellaigue, 3e édition.
Liszt, par Jean Chantavoine, 4e édition.
Haendel, par Romain Rolland, 4e édition.
J.-J. Rousseau, par Julien Tiersot, 2e édition.
Lully, par Lionel de la Laurencie, 2e édition.
L'Art grégorien, par Amédée Gastoué, 2e édition.
Victoria, par Henri Collet.
Les Créateurs de l'opéra comique français, par G. Cucuel.
Mozart, par Henri de Curzon, 3e édition.
Meyerbeer, par Lionel Dauriac.
Schütz, par André Pirro.
Un demi-siècle de Musique française. *Entre les deux Guerres (1870-1914)*, par Julien Tiersot.
Brahms, par P. Landormy, 2e édition.
Orlande de Lassus, par Ch. Van den Borren.
De Couperin à Debussy, par Jean Chantavoine.
Rossini, par Henri de Curzon.

En préparation :

Grétry, par Albert Cahen. — **Schumann**, par Victor Basch. — **Chopin**, par Louis Laloy. — **Berlioz**, par P.-M. Masson. — **Offenbach**, par Reynaldo Hahn. — **Méhul**, par Pierre Lasserre. — **Bizet**, par P. Landormy. — **Monteverde**, par Henry Prunières. — **Massenet**, par René Brancour. — **Debussy**, par E. Vuillermoz, etc., etc.

DU MÊME AUTEUR :

Grétry. *Biographie critique*. Lib. H. Laurens. In-8°.
Meyerbeer. *Biographie critique*. Lib. H. Laurens. In-8°.
Les Lieder de Franz Schubert. Lib. Fischbacher. In-12.
Les Lieder et airs détachés de Beethoven. *Ibid*. In-12.
Musiciens du temps passé : *Weber*, *Méhul*, *Hoffmann* etc. Lib. Fischbacher. In-12.
La Légende de Sigurd dans l'Edda. Lib. Fischbacher. In-12.
R. Schumann. *Écrits sur la musique et les musiciens*. Lib. Fischbacher. 2 vol. in-12.

LES MAITRES DE LA MUSIQUE

ROSSINI

PAR

HENRI DE CURZON



PARIS
LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, VIe

1920

A LA MÉMOIRE

D'EDMOND MICHOTTE

(1831-1914)

MORT A LOUVAIN, LE 31 AOUT 1914
DANS LA CAVE DU SÉMINAIRE 'LÉON XIII
OÙ IL AVAIT ÉTÉ TRANSPORTÉ
PENDANT L'INCENDIE DE SON CHATEAU
PAR LES ALLEMANDS

ROSSINI

Rossini !... Quel nom fut plus prestigieux, dans le monde de la musique ? Pendant un demi-siècle sa sonorité ample et allègre a chanté en fanfare tout le renouveau de l'Ecole Italienne, et les générations qui se sont succédé ont continué à le prononcer avec une sorte de joie reconnaissante... celle que provoque la flamme d'un accueillant foyer, même chez ceux qui ne s'y chauffent pas.

Rossini !... On ne connaît guère de lui aujourd'hui qu'une œuvre ou deux... le début et le couronnement d'une carrière de moins de vingt années... N'importe ! on y sent une telle force de vie, un tel rayonnement de jeunesse, que tout pâlit autour d'elles, et que les autres gloires épanouies à ses côtés semblent se perdre dans la sienne.

Richard Wagner, au sortir du fameux entretien qu'il eut avec lui en 1860, déclarait sincèrement que de « tous les musiciens qu'il eût rencontrés à Paris, c'était le seul vraiment

grand ». Aujourd'hui, nous dirions volontiers de Rossini, musicien italien, ce que lui-même disait de Mozart : « Celui-là, c'est le seul ! »

Gloire merveilleuse en vérité, car elle a survécu, non seulement à la mort, mais, ce qui est plus rare, à la retraite la plus prématurée que l'on vit jamais, et la plus décevante. A l'âge où tant d'autres, parmi les plus grands, commencent à peine à prendre conscience de leur force et de leur personnalité, on voit Rossini s'arrêter, se taire !... Que d'explications n'a-t-on pas cherchées à ce parti pris de silence, et avec quelle amertume ne le lui a-t-on pas reproché ! — Est-on bien sûr qu'il ne faille pas plutôt l'en louer ?

Certes, sa paresse naturelle y est pour beaucoup. Non qu'il fût las d'écrire ; non, même, qu'il redoutât outre mesure une lutte nécessaire et d'impérieuses rivalités. Mais ne perdons pas de vue que Rossini avait beaucoup d'esprit, infiniment de bon sens, et une réelle modestie. Nul mieux que lui ne connaissait sa vraie valeur. Or, avec *Guillaume Tell*, il était arrivé à un tournant de sa vie, où il ne s'agissait plus de regarder en arrière. En Italie, ses dernières partitions à travers leurs succès avaient fait dire qu'il se répétait. En propres termes, on l'y traitait de « perruque ». A Paris, la révélation d'un style tout autre, en même temps qu'elle avait

élargi son talent, élevé son inspiration, avait exigé de lui un travail inaccoutumé, voire contraire à sa nature. Avait-il réussi ? Oui. Mais jusqu'à un certain point seulement et surtout comme un coup d'aile magnifique fait prévoir un vol souverain.

Ce vol, Rossini n'osa pas l'entreprendre, et il faut, je crois, en voir la raison, non pas tant, encore une fois, dans la lutte qu'il eût eue à soutenir avec le plus laborieux, le plus ingénieux des concurrents, avec Meyerbeer, que dans celle qu'il eût eue à soutenir avec lui-même. Et peut-être a-t-il manqué de courage, mais assurément pas de bon sens.

« J'avais de la facilité et beaucoup d'instinct », dira-t-il à Richard Wagner (c'est le mot authentique, sans une syllabe de plus)[1]. Mais ces dons, lui-même s'en rendait compte, ne pouvaient plus être acceptés que comme un point de départ. Il s'agissait désormais de raisonner cette fécondité si commode, de contrôler ces inspirations et de rejeter, au besoin, de tenir pour suspecte une spontanéité trop insouciante au profit de la vérité et de la profondeur de l'expression... Rossini ne s'en sentit pas capable, ou plutôt, il

1. Edmond Michotte. *Souvenirs personnels : La visite de Richard Wagner à Rossini* (Paris, 1860). Fischbacher, éd., 1906, in-8°.

craignit de déchoir, de se perdre. L'effort, le travail, au lieu d'exalter son génie, le glaçaient, en comprimaient la liberté et la grâce.

Le cas, qui est probablement unique, donne à la biographie de cet artiste une physionomie assez particulière. Alors que sa vie s'écoule avec l'ampleur d'une longue et féconde carrière, son œuvre est celle d'un de ces maîtres atteints par la mort avant l'âge et lorsque commençait seulement d'évoluer leur génie créateur. En sorte qu'on est amené, dans une étude musicale, et si l'on veut l'éviter l'anecdote, à s'attacher bien moins à l'homme même qu'à cette vive flamme de génie qui l'exalte un moment, à caractériser sa personnalité dans l'évolution de la musique de son pays, à déterminer, dans ses partitions à l'inspiration abondante, la part de la fantaisie et celle de la vérité, à examiner s'il subit la mode de son temps ou s'il la domine et réagit contre elle... Cette lutte, cette réaction, est, en somme, ce qui attache le plus dans l'étude du génie de Rossini et ce qui en consacre l'immortalité !

LA VIE

Gioacchino Rossini est né le 28 février 1792, à Pesaro (Marches), fils unique de Giuseppe Rossini, de Lugo (Romagne) et d'Anna Guidarini, de Pesaro [1]. Giuseppe, que l'on surnommait *il Vivazza*, à cause de son humeur vive et spirituelle, était trompette public de son métier. Il avait quitté sa ville natale quelques années auparavant, pour tenir le même emploi à Pesaro. Anna, qu'il y trouva et épousa en 1790, était une simple femme du peuple, sans instruction, mais d'un véritable instinct musical, et douée d'une fort belle voix. Leur fils avait donc de qui tenir, et, de fait, il ne tarda guère à montrer, réunis chez lui, les dons de l'un et de l'autre. A Pesaro, d'ailleurs, tout chantait, tout était sonore et harmonieux autour de l'enfant. Salzbourg

1. Pour les années de jeunesse de Rossini, il faut lire les récents travaux d'un érudit Italien qui a fait de l'histoire du maître l'un des buts de sa vie : M. Radicciotti (*Primi anni e studi di Gioacchino Rossini*, Turin, 1917), et chapitre (1913) de l'histoire de la musique dans l'*Encyclopédie* de Lavignac, Paris, Delagrave, tome II.

avait ainsi jadis enivré les premières années de ce Mozart qui, voici juste deux mois, venait de mourir à Vienne...

Seulement, cette douce vie dura peu. *Il Vivazza* montra tant d'enthousiasme républicain à l'arrivée des troupes françaises, en 1796, qu'il en perdit sa place, aussitôt celles-ci disparues. Même, il fut arrêté un beau jour en 1799, à Bologne, où il était alors, et relâché seulement au retour des Français l'année suivante. Mais que devenir, dès lors? — On prit le parti de mener une vie errante, une vie théâtrale, où chacun contribuait pour sa part à l'entretien de la famille. Le père jouait du cor à l'orchestre, la mère chantait sur la scène, comme *prima donna* (il n'aurait tenu qu'à elle de continuer cette carrière, si elle l'eût appréciée), et l'enfant lui-même faisait entendre, à l'occasion, un clair et pur soprano, que les maîtrises de Lugo et de Bologne ne tardèrent pas à rechercher. Mme Giorgi Righetti (la première *Rosine*), qui rédigea, en 1823, ses souvenirs sur les années de jeunesse du maître de Pesaro, assure que rien n'était plus émouvant et tendre que sa voix et son accent.

Disons tout de suite que ce joli organe se mua en un chaud et velouté baryton, que Rossini faisait volontiers entendre dans l'intimité, chez lui ou chez ses amis, en s'accompagnant au

piano, qu'il guidait délicieusement... et qu'il conserva fort longtemps.

Son père, cependant, ne tarda pas à juger que l'enfant avait l'étoffe de tout autre chose qu'un chanteur. A un certain Prinetti, musicien et liquoriste tout ensemble, qui lui avait vaguement enseigné l'épinette, à Bologne, avait succédé, lorsque la famille était revenue à Lugo, un chanoine de cette ville, D. Giuseppe Malerbi ; et celui-ci, qui eut le bon goût, en enseignant le chant et le clavecin à son élève, de lui révéler Haydn et Mozart, avait fait naître en même temps chez lui de bien autres instincts que ceux d'un exécutant.

Gioacchino demeura sous sa direction jusqu'en 1806. Il n'avait encore que quatorze ans, mais déjà sa facilité, son imagination musicale, lui donnaient presque relief d'artiste. Le voici, cette même année, membre de l'*Academia Filarmonica* de Bologne (toujours comme Mozart à quatorze ans également)... Aussi son père le fit-il entrer au *Liceo* musical de cette ville, pour y apprendre vraiment son métier.

Il y trouva d'excellents maîtres et s'y assimila tout ce qu'il put, avec une humeur sans doute plus vagabonde que docile, mais des dons qui ajoutaient du prix à ses moindres acquisitions et surtout une intuition déjà géniale des sources

les plus fécondes où son art, l'art de l'Ecole Italienne, devait puiser s'il voulait se renouveler et se reprendre. On le voit poursuivre l'étude du chant et du piano avec le P. Angelo Tesei (et devenir ainsi un accompagnateur de premier mérite), celle du contrepoint et de la composition avec le P. Stanislas Mattei, et se familiariser en passant avec l'exercice de quelques instruments, tel le violoncelle... On le voit surtout cherchant et travaillant seul.

Ce que cet *instinct*, dont il n'eut que le tort de se contenter trop facilement, enseignait à Rossini, c'est l'importance de l'orchestre et l'intérêt qu'il y avait à donner, pour lui, de la couleur et de la force à la mélodie, trop uniquement maîtresse de la scène lyrique et dont, génie à part, — le génie était de plus en plus rare, — les développements servaient de simples thèmes à une virtuosité incessante et constamment renouvelée. On l'en croit volontiers, quand il dit lui-même que l'improvisation intense à laquelle le conduisaient, et la nécessité de gagner, avec sa vie, celle de ses parents, et le goût du public d'alors, et la facilité de ses premiers succès, l'empêcha toujours d'approfondir la structure intime du drame musical, et de rompre nettement avec les usages lyriques, en quelque sorte inamovibles : ensembles immobiles, broderies

échevelées en guise de pathétique, répétitions abusives, etc.

Seulement il n'ajoute pas, — repassant sur le tard, en sa mémoire, toute cette période si brillante, — qu'il n'aurait jamais trouvé le courage de cette réaction. Plus sa haute intelligence et sa pratique habituelle, en amateur, des autres musiques, l'amenaient à la claire vue du travail qu'il eût dû accomplir, plus il se retranchait dans la paresseuse conviction qu'il eût été, qu'il était incapable d'en venir à bout.

Au temps où il travaillait, il ne se contentait pas de l'étude des maîtres de la scène italienne, alors bien dévoyée, des Pergolèse et des Cimarosa. De lui-même ou sur les conseils du P. Matteï, il abordait la musique allemande, et avec un zèle, une conviction, qui lui avaient fait donner, par ses camarades étonnés (Ferdinand Hiller nous en a gardé le souvenir) le surnom significatif de *tedeschino*. De fait, on sait qu'il mettait en partition, comme exercice, les quatuors de Haydn et de Mozart. Et voici ce qu'il conte, en 1860, à Richard Wagner :

« Faute de posséder une instruction musicale approfondie, — d'ailleurs, où l'aurais-je acquise de mon temps en Italie ? — le peu que je savais, je l'ai découvert dans les partitions allemandes. Un amateur de Bologne en possédait quelques-

unes : *La Création*, *Les Noces de Figaro*, *La Flûte enchantée*... Il me les prêtait, et comme je n'avais pas, à quinze ans, les moyens de me les faire venir d'Allemagne, je les copiai avec acharnement. Je vous dirai qu'il m'arrivait même le plus souvent de ne transcrire d'abord que la partie vocale seulement, sans examiner l'accompagnement d'orchestre. Alors, sur une feuille volante, j'imaginais un accompagnement de mon cru, qu'ensuite je comparais à ceux d'Haydn et de Mozart. Après quoi je complétais ma copie en y ajoutant les leurs. Ce système de travail m'a plus appris que tous les cours du Lycée de Bologne. »

∴

L'idée était excellente en effet, pour un autodidacte pressé de produire. Il serait curieux, si on pouvait les étudier, de chercher les traces de cette éducation spéciale dans les premières productions du jeune musicien. Sinon cet *air bouffe pour soprano*, sa toute première œuvre, ou ses *duos de cor*, écrits pour son père, ou les improvisations de toute sorte auxquelles l'entraînait sa fréquentation chez les Mombelli et dont la principale est l'esquisse d'un *Demetrio* que nous retrouverons un peu plus tard : œuvre de la

mère (poète aimable et fécond), chantée par tous les enfants (une vraie troupe lyrique). Du moins les pièces d'église ou de concert qui furent ses premiers travaux commandés : une *messe* pour voix d'hommes, destinée à une église de Ravenne, un *graduel* concertant à trois voix, des quatuors pour cordes, et d'autres morceaux pour instruments divers... ; une cantate de distribution de prix, celle que ses camarades exécutaient chaque année et qui fut, le 11 avril 1808 : *Il pianto d'armonia per la morte d'Orfeo*, pour ténor et chœur. . ; enfin une *symphonie* en *mi* b. (1809), c'est-à-dire une ouverture, avec fugue, qui devait reparaître dans son premier ouvrage pour la scène.

Quoi qu'il en soit, et, très probablement, sans se faire aucune illusion sur son bagage technique, mais parce qu'il avait hâte d'être utile aux siens, parce qu' « il s'agissait pour lui de faire vivre son père, sa mère et sa grand'mère[1] », Rossini, dès ses dix-huit ans, dès 1810, quittait le *liceo* de Bologne pour aborder le théâtre et voler de ses propres ailes.

L'occasion lui en avait été offerte par un ami de sa famille, Giovanni Morandi[2]. Compositeur

1. *La visite de R. Wagner à Rossini, loc. cit.*

2. Conté par Radicciotti qui fait allusion à une lettre de Rossini même, *loc. cit.*

et maître de chant réputé, celui-ci avait fait partie, avec sa femme, Rosa, de la troupe lyrique à laquelle appartenaient les Rossini ; il avait suivi l'enfant dans ses premiers progrès de musicien et savait son désir actuel d'écrire pour la scène. À cette époque, il se trouvait à Venise où Rosa Morandi, dont le succès de prima donna était grand dans les divers théâtres d'Italie, avait été engagée pour la saison d'automne au *San-Moïse*. Or les représentations étaient à peine commencées, qu'un sérieux embarras affolait l'impresario : il avait affiché cinq œuvres nouvelles et voici que l'auteur de la cinquième (un musicien allemand, paraît-il), quittait la place sans laisser la moindre partition. Morandi pensa aussitôt à son jeune ami. La lettre reçue, Rossini partait, tout enfiévré de joie ; sitôt arrivé, il prenait possession du libretto... ; et, quelques jours après, les répétitions pouvaient commencer.

Encore ici nous dirons : il serait curieux de connaître quelle partition le jeune compositeur avait apportée à ses interprètes. Car ce n'était pas celle que nous possédons : — *La Cambiale di matrimonio* (La lettre de change de mariage) ; — et qui sait dans quelle voie, autrement aiguillée, il eût poursuivi dès lors, s'il n'avait été aussitôt arrêté et corrigé ? Tout frais émoulu de son étude « tudesque », Rossini avait en effet pro-

posé aux musiciens de l'orchestre des parties si nourries, si complexes (?) que les interprètes lyriques, déroutés de l' « accompagnement » auquel ils étaient habitués, refusèrent tout net de chanter : On ne les entendrait plus !

Le coup était rude et le pauvre débutant en fut un moment atterré. Morandi, chez qui il logeait, le trouva en larmes dans sa chambre. Heureusement que le remède était facile : avec sa grande habitude des partitions à la mode, le maître lui-même allégea l'orchestre, ménagea des silences propices aux effets vocaux, soutint et souligna le chant... Et cette fois, les interprètes et le public également satisfaits, un très sympathique accueil fut fait à l'ouvrage.

La voie ouverte, Rossini n'avait plus qu'à s'y lancer résolument. C'était une vie pleine d'imprévu que celle des *maestri* de cette époque, « engagés » de saison en saison, comme leurs interprètes mêmes, et de ville en ville, selon les besoins des impresarii. Mais elle rapportait suffisamment, si le succès répondait aux efforts. Par exemple, il y fallait de la docilité, de la souplesse. Il n'était question de choisir, ni les sujets, ni les chanteurs.

Le jeune musicien, par son humeur comme par son génie naissant, eût préféré ne traiter que des comédies lyriques. Il raconta plus tard

à R. Wagner que Beethoven, lorsqu'il lui rendit visite (en 1822), ne lui avait caché, ni sa préférence pour ses opéras-bouffes, ni son conseil de traiter surtout ce genre lyrique. Mais, ajoutait-il, « je n'avais guère le choix des libretti, qui m'étaient imposés par les impresarii. Que de fois ne m'est-il pas arrivé de ne recevoir d'abord qu'une partie du scenario, — un acte à la fois — dont il me fallait écrire la musique sans connaître la suite ni la fin du sujet !... »

En effet, après Venise, c'est à Bologne que nous le retrouvons, en 1811. Il y dirige une exécution des *Saisons*, de Haydn, et il y écrit pour Esther Mombelli, l'une des filles de ces amis qui l'avaient si bien accueilli, une cantate (dont on ignore l'auteur), sur le thème de Didon délaissée par Enée : *Didone abbandonata*. Surtout, pour la saison d'automne au théâtre del Corso, un libretto d'importance lui est confié (on ne sait de qui, encore de quelque dilettante de la ville...), un opéra-bouffe en deux actes : *L'Equivoco stravagante*. Et un nouveau succès, sans grande portée au surplus, accueille cette œuvre aimable.

Plus significatif apparaît *L'Inganno felice* (L'heureux stratagème) « farce » en un acte, œuvre de Foppa, donnée par le Théâtre San-Moïse, à Venise, pendant le carnaval de 1812. C'est le premier ouvrage de Rossini qui ait passé

les monts et « fait fortune » à l'étranger, à Paris, par exemple, où le Théâtre Italien le joua de 1819 jusqu'à 1828.

Une autre « farce » suit celle-ci, au même théâtre, pendant la saison d'automne : *La scala di seta* (L'échelle de soie), encore un acte, de G. Rossi... succès modéré.

Mais entre les deux se place un « oratorio » en deux actes (pourquoi ce titre ?) *Ciro in Babilonia*, œuvre d'Aventi, donnée par le théâtre municipal de Ferrare, au moment du carême.

Rossini n'avait cependant pas abandonné cet « opera seria » qu'il devait à Mme Viganó-Mombelli : *Demetrio e Polibio*. Achevé, éprouvé en quelque sorte (certaines pages avaient été introduites dans *Ciro*), chanté par Mombelli père et ses deux filles, il fut représenté à Rome, le 18 mai 1812, sur la scène du Théâtre Valle.

Cette année est du reste marquée d'une vraie fécondité, chez le jeune compositeur. Sans parler d'un *thème varié*, d'un quatuor pour flûte, clarinette, cor et basson, qui ne manque pas d'adresse et d'idées, l'automne de 1812 vit applaudir à la fois *La Pietra del Paragone*, à Milan, et *L'Occasione fa il ladro*, à Venise. Et la première surtout lui fait le plus grand honneur. Cette « Pierre de touche » opéra-bouffe en deux actes, œuvre de L. Romanelli, donnée sur l'illustre

théâtre de la Scala, montre une personnalité, une imagination dans l'expression scénique qui sortent tout à fait de l'ordinaire, et que le gouvernement se plut à reconnaître en exemptant l'auteur de vingt ans, de ses obligations militaires. « L'occasion fait le larron » appelée aussi « L'échange de valise » *Il Cambio della valigia*, livret de L. Prividali, est au contraire une « farce » assez froide, qui ne vécut guère.

Un autre acte du même genre, mais écrit par Foppa : *Il Figlio per azzardo* ou *Il Signor Bruschino*, donné sur la même scène mais au carnaval suivant (1813), a été plus heureux. Non pas tout d'abord : une anecdote connue (lancée par Azevedo, avec un grand luxe de détails) prétend que Rossini, furieux de l'infériorité des livrets qui lui étaient offerts, aurait traité ce dernier comme une plaisanterie, et que ce parti aurait même indisposé le public. Nous verrons ce qu'il en faut penser. Mais il est certain que cette bluette n'en demeura pas là et fit quelque fortune. Elle est du petit nombre des œuvres qui ont été rééditées et elle a reçu bon accueil longtemps après, même à Paris, où Offenbach eut l'idée de l'offrir à son public des Bouffes (en 1858).

Nous sommes ici au vrai moment où Rossini termine en quelque sorte son stage au théâtre et prend place parmi les artistes sur lesquels

son pays est le plus en droit de compter. Une autre scène de Venise, la Fenice, en ce même carnaval de 1813, faisait triompher *Tancrède*.

* * *

Tancredi in Siracusa, — tel était le titre original de l'œuvre — eut en effet, le 6 février, un de ces succès d'enthousiasme qui débordent et se répercutent d'autant plus qu'on les attendait moins. En abordant l'« opera seria » Rossini montait un degré dans la dignité de son art, passait l'épreuve de maître, apportait son « chef-d'œuvre ». Mais l'imprévu, c'est qu'il fût si différent des modèles courants, c'est qu'il sortît avec tant de désinvolture des voies classées ; cette audace nouvelle, sans doute, ne s'apercevait pas beaucoup, tout d'abord, mais elle était bien le secret de l'attrait surprenant exercé par l'œuvre et accusait de traits tout particuliers la personnalité du musicien. Celui-ci, en effet, n'avait, en changeant de genre, rien modifié à sa façon de comprendre la vie scénique : il en avait seulement élargi l'expression.

Nous en louerons l'écriture, mais c'est d'ailleurs la sensibilité, la passion, le charme, répandus à travers cette partition, qui affirmèrent surtout sa victoire. Tel air, telle phrase, telle

intonation, devint soudain si populaire qu'il semblait qu'un enchantement s'en fût dégagé.

Un renom aussi éclatant ne pouvait que ménager à l'œuvre, par tous pays, un accueil également chaleureux. Bien qu'arrêté en 1843, *Tancrède* a été, depuis 1822, l'un des plus grands succès du Théâtre Italien de Paris : ses représentations s'y chiffrent par deux centaines.

Rossini avait alors tout juste vingt ans ! Quelques mois plus tard — car c'était, dès lors, parmi les entreprises théâtrales, à qui offrirait des sujets au jeune maître... et de plus séduisants appointements, — il prouvait, en revenant à son goût naturel, la souplesse de sa brillante inspiration : un autre théâtre de Venise, le San Benedetto, représentait *L'Italienne à Alger*.

Le libretto était d'un certain Ange Anelli (celui de *Tancrède* était de Gaetano Rossi, j'ai omis de le dire). Une vraie folie, un modèle d'opérette, comme nous la concevons chez nous, mais relevé par une musique où la fantaisie inventive et débridée est constamment de bon goût, où la verve est fine et spirituelle. Le succès ne fut pas moins grand que celui de *Tancrède* et se prolongea plus encore, ce qui est naturel, car la farce, quand elle ne fait pas long feu, est hors du temps et de la mode. A Paris, où ce fut la première œuvre accordée, — à

contre-cœur et dans les pires conditions — aux dilettantes par le Théâtre Italien de 1817, *L'Italienne* se jouait encore en 1866.

Une cantate lui succéda : *Eglé et Irène*, écrite pour la princesse Amélia Belgioioso à Milan, (1814) ; puis encore un opera seria, pour le carnaval, au Théâtre de la Scala : *Aureliano in Palmira*, œuvre de Félix Romani ; enfin, du même poète, sur la même scène, mais à la saison d'automne, un nouvel opera buffa, *Il Turco in Italia*.

On ne sait rien de la cantate, qui ne fut exécutée que dans les salons de la princesse son inspiratrice. *Aureliano*, froidement accueilli, prit tout de suite rang parmi ces partitions sans avenir où l'auteur puise ensuite à son gré au profit de ses œuvres nouvelles et selon son expérience acquise. On n'ignore pas que le procédé a été constant chez Gluck ; Rossini ne l'employa pas moins. Il apprit encore autre chose, dit-on, dans cette aventure : la défiance des virtuoses. Pour une fois qu'il avait dû employer Velluti, parmi ses interprètes, il s'aperçut que, par des remaniements progressivement ingénieux, ce sopraniste célèbre et délicieux faisait sien chacun des morceaux dont il était l'interprète, et ne lui laissait plus, en fin de compte, qu'un rapport lointain avec l'original.

Rossini se promit d'écrire désormais lui-même les fioritures nécessaires... ou jugées telles.

Quant au *Turc en Italie*, s'il n'eut pas, tout d'abord, meilleure chance qu'*Aureliano*, sa fortune, un peu partout, se releva, et nous verrons que ce n'était que justice. A Paris, il resta au répertoire de 1820 à 1842.

Un autre opera seria, *Sigismondo*, de Foppa, clôt cette série noire, au carnaval de 1815, mais cette fois à Venise, à la Fenice. Il faut le compter comme une vraie chute... Rossini, dont la réputation n'en souffrait pas (tant ces retours de fortune étaient alors fréquents) et l'humeur sereine moins encore, prenait sa revanche, en s'attachant à quelque nouveau libretto, plus avantageux, et il n'en était que cela.

Ce libretto, il le trouva presque aussitôt avec *Elisabetta regina d'Inghilterra*, opera seria de l'abbé Tottola. Mais quelques événements s'introduisent ici dans la chronique de la vie de Rossini. C'est, d'une part, sa composition d'un *Hymne national* destiné à glorifier le débarquement de Napoléon à Cannes, et qu'il fit exécuter, sous sa direction, à Bologne, au Théâtre Contacavalli. A-t-il été, de ce fait, inscrit sur les listes de proscription par les Autrichiens redevenus maîtres de Bologne, et, afin de se faire bien venir du général de ces troupes et obtenir de lui un sauf-

conduit pour Naples, a-t-il eu l'adresse de présenter une partition sur une poésie de Monti à la louange de l'empereur, qui n'était autre que celle de l'*Inno nazionale*? Tout le monde le raconte, mais Rossini l'a démenti dans une lettre [1]... C'est, d'autre part, sa rencontre puis son mariage avec Isabelle Colbrand.

Les anecdotes abondent sur les amours de Rossini. On en trouvera l'écho dans Stendhal, notamment [2]. Je n'ai garde de les raconter à mon tour. Mais la Colbrand tient une place particulière dans sa vie et dans son orientation musicale et l'on ne peut omettre de dire comment il la connut.

Elle était la prima donna, et un peu plus, de l'impresario Barbaja, adjudicataire des deux théâtres lyriques de Naples : San Carlo et Del Fondo. Pour s'assurer du jeune maestro à la mode, Barbaja lui fit une place de directeur de la musique, productive assurément, mais qui, outre deux œuvres nouvelles par an, l'obligeait à tous les arrangements d'airs qu'il plaisait aux virtuoses des deux sexes d'introduire dans leur répertoire. Rossini s'en revancha en prenant la Colbrand pour gage. C'était une collaboration précieuse, que cette très belle et très drama-

1. Radicciotti, *loc. cit.*

2. Stendhal : *Vie de Rossini*, Paris, 1824.

tique cantatrice pouvait apporter à la carrière du musicien. Ces années ont valu, au maître et à son interprète, les plus incontestables triomphes.

Elisabetta est le premier, non le moindre, mais ce n'est pas un des plus constants. L'ouvrage apparaît surtout comme un essai de styles et de procédés nouveaux, développés par la suite : crescendos dominateurs, récitatifs soutenus et relevés par l'orchestre (non plus au piano d'accompagnement), ornements mélodiques entièrement écrits et non plus au gré de l'interprète[1]. La première représentation eut lieu le 4 octobre, au San Carlo.

C'est ensuite à Rome qu'il faut chercher Rossini, à l'époque du carnaval. *Torvaldo e Dorliska* deux actes de Sterbini, qualifiés mi-bouffes, ne nous arrêtera pas, et d'ailleurs le musicien y a repris plus tard quelques-unes des idées qui lui paraissaient le mieux venues. L'accueil, au Théâtre Valle, fut assez froid ; l'œuvre pourtant se soutint suffisamment pour faire son chemin à l'étranger, et être offerte au public parisien.

1. M. Radicciotti fait justement remarquer l'erreur à laquelle a prêté le parti pris par Rossini, dans cette partition, de noter toutes les fioritures dont il lui avait plu d'agrémenter ses mélodies. Il semble en avoir ainsi introduit, pour la première fois, l'emploi, alors qu'il tentait, sans grand succès, il est vrai, grâce au goût de la Colbrand, d'en canaliser l'abus.

*
* *

Mais le 6 février 1816 est une date historique : c'est celle de la première représentation du *Barbier de Séville*, du théâtre de l'Argentina.

On a tout dit sur la chronique de cette improvisation d'un génie désormais aussi sûr de soi que fécond, harmonieux et spirituel. Jamais libretto mieux choisi n'eut influence plus caractéristique sur l'inspiration d'un musicien ; et telle qu'on ne peut assez regretter que Rossini, plus difficile ou plus heureux, n'en ait pas trouvé davantage, en ses années de verve abondante et sans souci. Le hasard fait bien les choses, quand il s'en mêle. C'est en désespoir de cause, au dernier moment, et faute de mieux, que le même Sterbini imagina de proposer au maestro une adaptation nouvelle de cette comédie de Beaumarchais déjà si heureusement évoquée par la partition de Paisiello. Lutter contre un succès aussi incontesté, aussi mérité d'ailleurs, le parti était grave et chanceux : il fallait absolument vaincre ou mourir... et il ne restait que treize jours pour mettre l'œuvre sur pied !

Rossini, pourtant, n'hésita pas, et l'on constate chaque jour encore, après plus de cent ans, que son audace eut raison. Bien qu'il ne

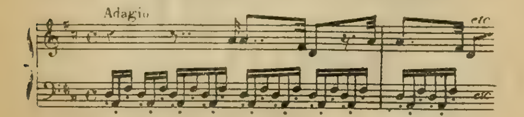
fut pas plus homme à redouter la cabale que Figaro lui-même, il avait tenu à marquer sa déférence au vieux maître en le prévenant de sa tentative (celui-ci l'y avait encouragé, peut-être d'autant plus volontiers que toute comparaison lui devait sembler impossible), en rédigeant un *Avertissement* au public où il protestait encore de sa respectueuse admiration pour Paisiello, enfin, en adoptant pour son ouvrage un titre nouveau : *Alma viva ou la Précaution inutile*.

La première représentation n'en fut pas moins « orageuse », c'est le mot. On escomptait la lutte ; le moindre accroc, la moindre défaillance devenait prétexte à manifestation. C'était une corde de la guitare d'Almaviva qui sautait (aussi pourquoi Garcia avait-il voulu chanter un morceau de son choix, espagnol, et s'accompagner lui-même?) C'était un faux pas de Basile empêtré dans sa robe. C'était l'intempestive entrée d'un chat sur la scène... On riait, on sifflait, on parlait haut. Ce genre d'opposition est encore en usage de nos jours... Rossini, qui était obligé, tenant le *clavicembalo*, de paraître à l'orchestre, finit par en être un peu démonté. — « J'ai dû me sauver devant l'attitude d'un public vraiment déchaîné (contera-t-il à R. Wagner). Je croyais qu'on allait m'assassi-

ner! » Et il resta chez lui, le jour suivant... Crainte vaine et diagnostic superficiel... Le public ne prend pas toujours le change aux oppositions systématiques. Le lendemain, on écouta en silence la nouvelle pièce; le surlendemain, elle alla aux nues et ce fut un triomphe continu : les moindres scènes portaient... Et Rossini ne s'en douta que par les ovations qui vinrent le surprendre jusque dans son insouciant sommeil.

Il avait, toutefois, pris soin d'apporter quelques retouches à sa partition : il avait écrit, sur le motif d'un chœur de son *Ciro*, la charmante cavatine du comte « Ecco ridente in cielo » et supprimé plus d'un passage inutile ou dangereux. Il avait également remplacé l'ouverture. Quelle était-elle, et même était-elle nouvelle, on ne sait [1];

1. Voici cependant une « indication ». La bibliothèque de notre Conservatoire de musique renferme, dans son plus ancien fonds de partitions, une *trentaine* de manuscrits italiens, des partitions originales de Rossini. Or l'exemplaire du *Barbier* possède une ouverture qui n'est pas celle des éditions gravées. Une simple confrontation avec les ouvertures des autres partitions du maître permet de reconnaître en elle celle qui servit successivement au *Turc en Italie* et à *Sigismond*. Peut-être est-on fondé à conclure que la première ouverture exécutée avec le *Barbier* serait bien celle-là ?



mais, dès la seconde représentation, c'est encore la *sinfonia* favorite, celle qu'on venait de réentendre dans *Elisabetta*, qui avait pris sa place.

Nous avons un précieux récit, de ces divers incidents, par la plume de Rosine elle-même, je veux dire de Mme Giorgi-Righetti. « Tous les sifflets de l'Italie, écrit-elle, semblaient s'être donné rendez-vous dans cette salle, aux oreilles de Rossini calme et tranquille [1]. »

Dans son entrevue avec Wagner, à propos du peu de profit qui revenait alors aux compositeurs des œuvres nouvelles, même après une réussite éclatante, Rossini a fixé, de son côté, avec sa belle humeur habituelle, quelques points de cette histoire : « Croyez bien, dit-il, que cela ne me rapportait pas de quoi faire le grand seigneur. J'ai reçu pour le *Barbier* 1.200 francs une fois payés, plus un habit couleur noisette et à boutons d'or, dont mon impresario me fit cadeau pour que je fusse en état de paraître décemment à l'orchestre. Cet habit pouvait, il est vrai, valoir 100 francs. Total : 1.300 francs. Je n'avais employé que treize jours pour écrire cette partition. Tout compte fait cela revenait à 100 francs par jour. Vous voyez que je gagnais tout de même un gros salaire. J'en étais bien

1. Cf. un article de M. Louis Schneider publié dans le *Temps* à l'occasion du centenaire du *Barbier* (février 1916).

fier devant mon père, qui, lorsqu'il avait l'emploi de *tubatore* à Pesaro ne gagnait par jour que 2 fr. 50. »

Il est curieux de noter que cette éclatante défaite de la cabale romaine n'a pas arrêté l'effort de la cabale parisienne lorsque *Le Barbier de Séville* fut donné (trois ans plus tard, 1819) sur la scène du Théâtre Italien, avec son créateur, pourtant, l'admirable Garcia. A leur tour Paer et Berton, et les critiques leurs amis, en furent pour leur courte honte.

Mais restons à l'année 1816, si particulièrement riche en œuvres. Pour remplir ses engagements, Rossini devait retourner à Naples. Une cantate, un opéra bouffe, un opéra sérieux, y marquent son séjour.

Les fêtes du mariage de la princesse Marie Caroline avec le duc de Berry fournirent l'occasion de la première. Le poète Ange M. Ricci offrit à l'inspiration du musicien un poème sur *Les Noces de Thétis et de Pélée*, et l'œuvre fut chantée, au théâtre del Fondo, par la Colbrand et ses camarades. Le second ouvrage, c'est *La Gazzetta*, deux actes de Tottola, joués au théâtre de Fiorentini, pendant l'été : le livret était misérable et la musique s'en ressentit. Le troisième, donné le 4 décembre sur la scène del Fondo, n'est autre qu'*Otello*.

∴

Voici encore une des grandes dates de la carrière de Rossini. Avec tous ses défauts, en tête desquels doit certainement compter l'insigne maladresse du libretto (œuvre du marquis Berio), où le caractère du More est faussé et les scènes essentielles du drame escamotées au profit d'à-côté tout superficiels, *Otello* fait le plus réel honneur à l'originalité du musicien, à son désir de progresser dans le sens de la vérité expressive, par l'orchestre comme sur la scène, à son peu de souci de plaire au public et de ne pas le dérouter de ses habitudes.

Et certes, il y avait quelque mérite à cette résistance, si peu marquée ou si éphémère qu'elle fût, à voir la frivolité de ce public, incapable de réflexion et dominé par le hasard de ses impulsions. *Otello* « choqua » par son dénouement. Pour empêcher l'œuvre de sombrer il fallut, du moins sur certaines scènes (à Rome par exemple), consentir à lui donner une conclusion confite en douceur et en charme : un duo d'amour ! Une tradition faillit s'implanter, qui faisait entendre ici certaine scène tout enivrée de passion, la plus belle page d'une *Armida* que nous allons rencontrer tout à l'heure. Bien

entendu, ce ridicule n'eut qu'un temps. La beauté supérieure de l'acte incriminé triompha vite et c'est même à lui que l'œuvre dut la constance de son succès universel, presque jusqu'à notre époque. La vérité et la simplicité d'accent possèdent une vertu qui triomphe toujours de la mode. Mais c'est assez montrer quelle difficulté un musicien pouvait alors rencontrer pour faire œuvre indépendante et neuve.

Otello n'avait pris que vingt jours à Rossini, toujours pressé par les circonstances et à qui, du reste, cette hâte même était loin de nuire. La *Cenerentola* ne lui en prit guère plus, mais pour des raisons un peu différentes. Le livret de ce « dramma giocoso », œuvre de Ferretti, était bon, plein de verve, spirituel, et avec une jolie émotion, parmi ses bouffonneries, mais il se trouvait reproduire un peu de tous les effets de scène qui déjà avaient si bien réussi dans les précédentes partitions de Rossini. Le public averti du premier soir les savait par cœur, et jugea que le maëstro se répétait : il lui en voulut et fit à l'œuvre nouvelle l'accueil du *Barbier de Séville*... Quitte, une fois de plus, pour s'enthousiasmer à fond le lendemain. De fait, la carrière de cette *Cendrillon* est l'une des plus triomphales de tout le répertoire, en Italie et à l'étranger. A Paris, il ne se démentit pas, de 1822 à 1874.

C'est à Rome, au Théâtre Valle, que l'œuvre fut représentée, le 25 janvier 1817, moins de deux mois après *Otello* à Naples. En donnant à la Scala de Milan, le 30 mai, sa *Gazza ladra*, Rossini put vraiment se dire que l'Italie entière n'écoutait plus que lui. Cet « opéra mi-bouffe », *la Pie Voleuse*, fidèlement calqué par Gherardini sur un mélodrame parisien [1], mélange de gaîté fine et de poignante émotion, assez sincère pour faire oublier les invraisemblances dont il est tissé, est le succès le plus immédiat et le plus éclatant que Rossini ait jamais remporté. Stendhal, qui y assistait, dit même : le plus inattendu. S'il se soutint moins longtemps, c'est qu'un méchant livret finit toujours par nuire à la musique qu'il a inspirée ; et justement, la partition est une de celles où la musique fait le plus essentiellement corps avec le poème, où Rossini a observé le plus exactement le style et le caractère du sujet qui lui était offert.

Oui, l'Italie était toute à lui, en ces années, et une partie du monde aussi. Mais il eût mieux valu, pour la maturité de son génie, que moins de propositions lui fussent faites, et surtout qu'il eût eu plus de courage pour rejeter celles qui ne pouvaient réellement évoquer sa

1. *La Pie voleuse ou la servante de Palaiseau*, de Caigniez et Daubigny, joué en 1815.

libre inspiration. Combien retiendrons-nous de pages parmi les quelque 15 partitions qu'il nous faut énumérer en quatre ans ?

Armide en contient une, qui fut tout de suite célèbre, et mérite sa réputation, ce duo d'amour, que tous les virtuoses détachèrent aussitôt pour le placer où ils pouvaient... comme conclusion à *Otello* par exemple ! L'ouvrage parut en scène dans la saison d'automne de 1817, au San Carlo de Naples où le règne de la Colbrand donnait décidément le pas à l'opera seria. Il avait pour auteur un certain Schmidt et comportait trois actes, chose rare.

Et c'est encore sur ce théâtre et pour la même prima donna que virent successivement le jour : en 1818 : *Moïse*, *Ricciardo et Zoraïde* ; en 1819, *Ermione*, *La Donna del lago*, et deux cantates ; *Igea* et *Partenope* ; en 1820, *Maometto II* ; en 1821, *Zelmira*.

Dans *Moïse*, ou pour être plus exact, *Mose in Egitto*, azione tragico-sacra, œuvre de Tottola, on sait que la page capitale est due à une inspiration d'un moment, à la nécessité de fixer l'attention du public, dont la légèreté traitait de germanisme tout progrès accompli dans un ordre symphonique et que déroutait l'impossible mise en scène du passage de la mer Rouge par les Hébreux poursuivis. Rossini ne se retrouvait

jamais davantage lui-même que dans ces cas impromptus ; mais il est permis de croire qu'il n'aurait pas attendu jusque-là, si son librettiste avait su donner tout d'abord matière à son inspiration, ou si lui-même avait suggéré à celui-ci la nécessaire revision de son poème.

C'est où Richard Wagner avait beau jeu pour lui faire remarquer, — mais alors, il était trop tard, — de quel avantage le compositeur se prive en n'étant pas son propre poète.

Ricciardo e Zoraïde, qui avait pour auteur le marquis Berio, fut beaucoup moins heureux malgré d'éminentes qualités. Il fit cependant une petite carrière à l'étranger, à Paris notamment ; mais on ne voit pas, sauf un duo peut-être, qu'il soit rien demeuré de lui.

Ermione, œuvre de Tottola encore, adaptée de notre *Andromaque*, le mériterait davantage et eût dû bénéficier au moins du même succès. Rossini, ayant une tragédie à traiter, chercha pour elle à se rapprocher du style de Spontini, qui est le style français : raison majeure pour rebuter le public italien, mais, par contre, pour intéresser le public parisien, que le maitre eut tort de ne pas prendre à son tour pour juge.

A quelques jours de distance, le 20 février, une cantate à 3 voix, *Igea*, œuvre de Genoino, célébrait la guérison du roi Ferdinand, et un

peu plus tard, le 9 mai, une autre pour soprano seul, *Partenope*, fêtait l'empereur d'Autriche, hôte du roi de Naples. De cette époque date aussi certaine *Messe solennelle* exécutée en l'église Saint-Ferdinand, pour laquelle Rossini se serait borné à arranger d'anciens morceaux.

La Donna del lago, jouée pendant la saison, d'automne a, pour nous arrêter, des raisons plus fortes. Tottola avait été heureux dans le choix de cet « opéra romanesque » qui ouvrait au musicien un champ nouveau de pittoresque et d'émotion dont celui-ci avait tout à bénéficier. Selon l'usage, les habitués des premières représentations firent grise mine à la fraîcheur et l'indépendance de l'œuvre, avant de se laisser vaincre par sa beauté, son énergie, sa sincérité. Ce premier accueil est comme une garantie de durée. Rossini, qui, manifestement, en avait été plus profondément épris que de tant d'autres, n'eut pas, dit-on, cette fois, le sang-froid de supporter en riant le premier assaut. Ne pouvait-il donc prévoir le revirement habituel du lendemain ? Celui-ci fut enthousiaste et durable. Il fut universel. A Paris cependant, mais c'est peut-être affaire d'interprètes, on ne le voit pas rester plus de trente ans au répertoire des Italiens, où l'œuvre a été abandonnée depuis 1854.

Enfin cette période napolitaine se termine, ou peu s'en faut, avec *Maometto II*, joué un an plus tard (dans l'automne de 1820), et dont le poème avait été écrit par le duc de Ventignano. Plus encore, ici, la transformation du style de Rossini est frappante, presque à chaque page, comme fermeté d'écriture, comme parti tiré des situations, d'ailleurs assez heureusement imaginées... Et il est à peine besoin d'ajouter que le frivole public du San Carlo l'accueillit mal. Seulement, cette fois, — est-ce parce que le librettiste passait ouvertement pour un *jettatore*? — il s'obstina dans son peu de jugement et laissa à d'autres la joie d'applaudir l'ouvrage.

Cette incessante petite guerre à ses manifestations d'indépendance n'était pas pour retenir longtemps Rossini dans ce milieu musical et même dans son pays en général. Nous n'allons pas tarder à le voir chercher d'autres suffrages, voire d'autres luttes auprès d'auditeurs moins indifférents.

Cependant il faut revenir un instant en arrière pour noter les œuvres qu'il avait données, au cours de ces années, à d'autres scènes que celle de Naples. Ce sera vite fait; elles ne marquent pas qu'il leur ait prêté lui-même grande attention en les produisant. C'est à Rome, au Théâtre Argentina, pour le carnaval de 1818, un certain opera

seria anonyme, *Adélaïde de Bourgogne*, ou *Otton roi d'Italie*... C'est, à Lisbonne, un « opéra mi-bouffe », *Adina ou le Calife de Bagdad*, écrit en même temps que *Mose* et donné à la même époque... C'est, à Venise, au San Benedetto (printemps de 1819), *Edoardo e Cristina*, livret de Rossi, mais simple « centone », c'est-à-dire adaptation des meilleures pages, sur d'autres paroles, de quelques-unes des dernières partitions napolitaines, telles *Ricciardo* et *Ermione*, que le public Vénitien ignorait encore... C'est, à Milan, sur la scène de la Scala, un an plus tard, *Bianca et Faliero ou le Conseil des Trois*, opera seria toujours, œuvre de Romani, qui ne paraît pas avoir été aussi froidement reçu que l'affirment les biographes, car le *Livre d'or* de la Scala porte le chiffre considérable de 39 représentations, et note que l'accueil fut bon. L'ouvrage, comme de coutume, n'était d'ailleurs pas sans renfermer deux ou trois pages vraiment dignes de Rossini, un quatuor notamment[1]. C'est enfin, encore un an après (février 1871), à Rome, au théâtre Apollo,

1. Stendhal semble étrangement informé au sujet de cette partition et de ce quatuor. Selon lui, on n'aurait sauvé du naufrage que ce seul morceau, et encore, en lui donnant place dans un ballet, lequel, plus heureux, aurait été joué six mois de suite. Le *Livre d'or* de la Scala (*La Scala, note Storiche e Statistiche*, di Pompeo Cambiasi (1778-1906), Milan), porte que ce ballet qui contenait en effet, entre autres, un morceau de Rossini (mais lequel ?) fut des plus mal reçus et ne vécut que quelques soirs. Il avait nom *Cimene*.

cette *Matilda di Sabran* (autrement dit *Bellezza e cuor di ferro*), « opéra mi-bouffe » de Ferretti, que la faveur de certains interprètes a répandue un peu partout (à Paris, notamment, où on pouvait encore l'entendre en 1868), mais dont la musique n'a pas su se dégager du médiocre livret qui l'accable. Au surplus, Rossini n'est pas seul en cause ici : Pacini avait collaboré à la partition.

*
* *

On peut dire que la période stable de la carrière de Rossini, celle qui eût dû représenter ses « années d'apprentissage » s'il en avait poursuivi l'évolution normale, se termine ici. Les voyages, et les offres venues de l'étranger, n'allaient pas tarder à l'entraîner vers d'autres ambiances, Aussi bien avait-il soif d'une liberté d'action qu'il ne trouvait plus en Italie.

Ici se place peut-être — car on n'est fixé ni sur la date ni sur l'occasion — une cantate peu connue, à 4 voix et chœur, intitulée *I Pastori* et qui est une pastorale en effet, mais dont la scène se passe à Cuba[1].

1. La partition gravée porte une dédicace à M[lle] Marianna Lewis, « eximia dilettante di Canto » ; mais une copie du temps, qui est au Conservatoire de Paris, déclare expressément que le maître la composa pour D. Nicola de Pigualverd, à l'occasion de son mariage.

Au cours de l'année 1821, qui achevait son engagement avec le San Carlo, il accepta l'invitation du théâtre impérial de Vienne pour un opera seria dont lui-même devait diriger l'exécution. Mais son départ de Naples ne fut pas sans solennité. D'abord il tint à remercier son public ordinaire : tel est le sens de la cantate *La riconoscenza*, chantée, à 4 voix, dans sa soirée « à bénéfice », le 17 décembre. (Elle fut reprise, à 5 voix, l'année suivante, au Théâtre del Fondo.) Puis il donna la primeur de son œuvre nouvelle, sous forme de répétition générale, le 26 décembre (le procédé est encore en usage aujourd'hui). Enfin il emmena avec lui la Colbrand, épousée quelques semaines auparavant à Bologne.

L'opéra était *Zelmira*, qui figure en bonne place parmi les œuvres secondaires du maître. C'est Tottola, une fois de plus, qui l'avait offerte à son inspiration. Plus à l'aise, pour tenter une expression dramatique nouvelle, Rossini n'avait rien négligé dans le but de serrer de plus près son poème, donner moins de licence à ses effets accoutumés d'ensembles ou à la virtuosité de ses interprètes. L'accueil fait par le public napolitain avait cependant été très spontanément chaleureux. A Vienne, il devint enthousiaste ; et d'abord le voyage même du maître ne fut qu'un long triomphe. La Cour, les salons, le peuple le

fêtèrent à l'envi. Les journaux même ne tarissaient pas sur son amabilité, ses fines manières, son charme en société. Ce ne furent que réceptions, galas, festins, ovations au théâtre (il y dirigea d'ailleurs sa *Cendrillon*, lorsqu'on la mit à la scène avec une version allemande), ovations dans les rues... Rossini goûtait trop tôt à la gloire, à une gloire trop facile. Il s'en contentera, parce qu'il la jugera définitive..., et comme il est l'enfant chéri de la Fortune, elle sera désormais définitive en effet, quoi qu'il fasse, et surtout, qu'il ne fasse pas.

L'opinion se divisa, au surplus, à Vienne, parmi les dilettantes, les critiques, les artistes. Chaque excès a sa réaction. On a cité les lettres d'Hegel, où il dépeint à sa femme le ravissement imprévu où l'a plongé cette musique italienne. Chantée par des voix italiennes (et quelles !) elle est devenue pour lui une véritable révélation. Son enthousiasme ne voit plus qu'elle, et, selon la coutume, fait litière, à son profit, des plus pures gloires nationales... Cependant d'autres grands esprits s'indignaient contre cette corruption du goût. Weber surtout, qui tenait à ses heures une plume de critique, se montrait d'un acharnement convaincu.

Rossini a quelques pages très explicites, et non sans émotion, sur Weber, dans sa conver-

sation avec le maître de Bayreuth. Depuis longtemps déjà, l'auteur de *Freischütz* publiait des articles « fulminants » à propos des représentations du Théâtre Italien. La présence du maestro en personne fut loin de l'arrêter. Mais c'était une âme d'élite, et lorsqu'il passa par Paris, avant de gagner Londres, où l'attendait une mort si prématurée, il vint spontanément trouver Rossini et s'excuser d'avoir été aussi dur pour lui. La belle humeur de l'Italien eut tôt fait de le mettre à l'aise. Comment eût-il souffert d'articles qu'il n'avait ni lus ni compris ? « Les seuls mots de votre diabolique langue qu'il m'ait été possible de retenir et de prononcer après une application héroïque — déclara-t-il à Weber — ce sont *Ich bin zufrieden*. J'en étais fier, et, à Vienne, je m'en servais indistinctement dans toutes les occasions, solennelles ou privées, solennelles surtout. Cela me valut auprès de la population viennoise, qui passe pour être la plus aimable de tous les Etats allemands, une réputation d'urbanité achevée... »

C'est ici que se place la fameuse visite à Beethoven, dont j'ai déjà signalé l'exactitude et l'importance. Rossini ne manqua pas de la raconter à Wagner, et comment, ne connaissant encore que des quatuors et quelques œuvres de piano, il avait été « bouleversé », à Vienne, à l'audition de la Symphonie héroïque.

« Je n'eus plus qu'une pensée : connaître ce grand génie, le voir, fût-ce une seule fois ! » On sait que l'entreprise était assez malaisée. Artaria, le grand éditeur, n'y réussit pas. Mais Salieri, mis au courant par Rossini, fit intervenir le poète Carpani, dont l'insistance fut plus heureuse. D'ailleurs Beethoven connaissait au moins *le Barbier de Séville* et en avait éprouvé tant de plaisir que, faisant bon marché des partitions sérieuses les plus réputées du jeune musicien, il lui recommanda expressément de s'en tenir à l'opera buffa. « L'opera seria », déclara-t-il (c'est Carpani qui servait d'interprète... sur le papier) cela n'est pas dans la nature des Italiens... Dans l'opera buffa au contraire, nul ne saurait les égaler ».

Et, en le reconduisant, il lui répétait encore : « Surtout, faites beaucoup de *Barbier* ! »

Rossini, très touché de cet accueil, s'était retiré le cœur serré, autant de l'état de surdité du vieux maître que de l'abandon, de la misère où il le trouvait. Dans la chaleur de son émotion, il s'en exprima le soir même, à un dîner de gala, chez le prince de Metternich, mais sans trouver l'écho qu'il escomptait. Au cours de la réception qui suivit, on fit grand succès, comme toujours, à l'exécution d'un trio de Beethoven. Mais la personne de celui-ci

intéressait peu et son humeur sauvage et quinteuse rebutait. Toute tentative de secours échoua.

Le maître italien, en somme, eût peut-être mieux fait de ne songer qu'au conseil qu'il avait reçu, et qu'il ne suivit pas.

Il paraît être resté six mois à Vienne. C'est à Bologne qu'on le retrouve ensuite, en juillet (1822) et dans une villa voisine que possédait sa femme. Mais il n'y demeura pas longtemps inactif. Metternich, dont il avait été le familier à la Cour impériale, sut le retrouver au moment du Congrès de Vérone et lui demanda quelques cantates pour commémorer ces réunions sensationnelles et en relever le prestige. Rossini en composa jusqu'à quatre, dont l'une fut exécutée publiquement, au théâtre de la ville (le 3 décembre), *Il vero omaggio*, et les autres dans des soirées privées : *L'Augurio felice*, *la Sacra alleanza* et *Il Bardo*. La Tosi et le célèbre sopraniste Velluti figurent parmi les interprètes; mais on ne sait trop ni l'auteur, ni le sujet, ni la valeur musicale de ces œuvres de circonstance. Le prince pria Rossini, d'autre part, d'organiser un concert qu'il voulait offrir aux plénipotentiaires, et de le diriger en personne.

A ce moment, le maestro avait aussi une nouvelle partition sur le chantier, l'une des moins improvisées, l'une des plus brillantes, et la der-

nière, pour le coup, qui ait vu le jour sous le ciel italien : *Semiramide*. C'est le théâtre de la Fenice, de Venise, qui la lui avait demandée et c'est l'auteur de *Tancrède*, G. Rossi, qui lui en avait fourni le sujet. On l'entendit le 3 février 1823. Elle ne laisse pas de déconcerter un peu, après *Zelmira* : pourquoi, avec des vues neuves, indépendantes, une expression, un accent plus dramatique, plus juste, et d'une plus large envolée que jamais..., cette broderie perpétuelle, plus intempestive, plus agressive en quelque sorte, que partout ailleurs ?

Le public de Venise parut déçu également — certainement pas dans le même sens, — mais nous savons que le cas n'était pas imprévu, tout autant que le revirement immédiat qui, par tous pays, plaça nettement *Semiramide* au sommet du répertoire actuel du musicien.

*
* *

C'est au bruit des échos de ce triomphe universel que Rossini attendit paisiblement quelque nouvel engagement. Il vint, cette fois, de Londres, et double, pour lui et pour sa femme. L'impresario du Théâtre Italien de cette ville lui demandait de diriger en personne quelques-unes de ses œuvres anciennes, avec Isabelle

Colbrand comme prima donna, et d'en écrire une nouvelle, qu'il lui fournirait. Le glorieux couple partit au mois d'octobre (1823).

C'était aussi l'occasion trouvée de faire connaissance avec Paris, d'y tâter un peu le pouls du monde musical, de se rendre compte de ce qu'il y avait de vrai dans les bruits d'opposition dont les échos étaient venus en ces dernières années jusqu'à Bologne. Sur tous ces points, Rossini ne tarda pas à être amplement renseigné. Lorsque son arrivée, le 9 novembre, fut annoncée au public parisien, les réceptions, les fêtes, les ovations, les enthousiasmes l'accueillirent comme à Vienne, et cette fois sans que la moindre note discordante fît tort à l'harmonie universelle.

Ce premier séjour a été conté avec force détails piquants par M. Adolphe Jullien (dans son « Paris dilettante » en 1884). Non seulement des représentations solennelles furent organisées en l'honneur du maître et devant lui, — *Le Barbier* à l'Opéra-Comique, *Otello* aux Italiens, — mais un concert, dans les salons de la duchesse de Berry, lui fournit l'occasion de se faire entendre en personne, comme pianiste et comme chanteur..., avec quel succès, on le peut penser!

Il paraît que la façon dont il donnait au piano l'illusion des instruments de l'orchestre, était des plus curieuses et des mieux réussies:

Auber, dit-on, crut, un instant, à quelque supercherie.

Mieux encore, une place de membre étranger étant vacante à l'Académie des Beaux-Arts, il y fut élu, le 13 décembre, non sans opposition, d'ailleurs, les musiciens, Berton nommément, persistant à se montrer irréductibles... Puis ce furent les habituels banquets, dont l'un, chez Paër, sous couleur de réconciliation (ce « directeur de la musique » au Théâtre Italien s'était toujours déclaré l'adversaire de Rossini et subissait rageusement les représentations qu'il se voyait forcé de donner de ses œuvres), et un autre, de plus de 150 couverts, présidé par Lesueur, où s'était groupée l'élite du monde des lettres et des arts et qui eut les honneurs d'un vaudeville de Scribe (au Gymnase, et pendant son séjour : *Rossini à Paris, ou le Grand diner*)... Enfin, une soirée fut donnée par Panseron, avec sérénade de la musique des Gardes du Corps, souper et concert improvisé où Rossini paya de sa personne.

A Londres, l'accueil ne fut pas moins chaleureux et unanime. Il fut aussi particulièrement productif pour le musicien, qui n'avait plus, alors, la belle insouciance de ses premières années et que nous voyons, de plus en plus, « soigner » de très près ses profits. C'est ainsi

que, reçu, choyé, réclamé à la Cour et à la Ville, par le roi George et par Rothschild, comme compositeur, comme accompagnateur, comme chanteur (de chansons de son pays, ordinairement), il sut tirer le plus utile parti de ses soirées, fort bien payées, et des *albums* qui lui étaient présentés et où il n'écrivit pas moins de 60 fois, dit-on, une mélodie différente sur le même texte.

Ce bénéfice, — considérable, on le sait, — eût pu lui faire prendre avec plus de patience la déconvenue à laquelle devait aboutir son séjour : la faillite de son impresario au début du mois de juillet 1824. Il avait mis en scène au théâtre, et dirigé selon son engagement : *Il Turco in Italia*, *Otello*, *Semiramide* et *La Donna del lago*, Mais la partition nouvelle qui lui avait été demandée, et qui ne lui plaisait pas — c'était un opéra fantastique, peut-être dans le genre romantique d'*Oberon* : *La figlia dell'aria*, — n'en était alors qu'au premier acte ; et ni les honoraires convenus ne lui furent versés, ni même son manuscrit livré ne lui fut rendu. En revanche, il écrivit deux cantates en l'honneur de Byron, lorsqu'on apprit sa mort (19 avril) : l'une, *Il pianto delle muse per la morte di Lord Byron*, l'autre : *Il ritorno, omaggio à Lord Byron*, toutes deux pour une voix avec chœur, la première,

exécutée dans un concert le 20 juin, avec orchestre, la seconde chantée par lui-même.

Après quoi il regagna Paris, où il ne demandait qu'à s'arrêter davantage, où il commençait à devenir populaire car on le jouait aussi en français [1], enfin où déjà des négociations étaient en cours pour le fixer. A Londres même, l'ambassadeur de France, M. de Polignac, avait été chargé de lui offrir la direction du Théâtre Italien. Ces fonctions avaient de quoi lui sourire : aussi ne prit-il que le temps de retourner pour un mois (le 22 septembre) à Bologne où il avait des intérêts à régler, avant de s'installer chez nous comme directeur.

Il ne voulut pas se priver de son vieil ennemi Paër, qu'il maintint à la tête des études musicales. Mais il choisit comme chef des chœurs, Hérold, qui lui était tout dévoué, et fit venir d'Italie les artistes qu'il connaissait le mieux et sur lesquels il pouvait le plus compter. Les représentations de ses œuvres en avaient bon besoin. La plupart, jusqu'alors, avaient été pré-

1. A l'Odéon, ou une troupe lyrique, sous le directeur Bernard, monta entre 1824 et 1827 toute une série d'œuvres adaptées par Castil Blaze et Lemierre de Corvey : les unes à peu près authentiques *Le Barbier de Séville*, *La Pie voleuse*, *Othello*, *La Dame du lac*, *Tancrède* : les autres formées d'un choix de pages diverses : *La Forêt de Sénart*, *La Fausse Agnès*, *M. de Pourceaugnac*, où Rossini se trouve en compagnie de Beethoven et de Weber. *Ivanhoé* où il est tout seul avec quatre de ses ouvrages.

parées et données dans des conditions volontairement défectueuses, avec force coupures et des interprétations à contre-sens. Il s'agissait d'en faire enfin comme la révélation au public.

On avait entendu ainsi, c'est-à-dire mal : en 1817, *L'Italiana in Algieri* ; en 1819, *L'Inganno* et *Le Barbier*, qui, tout de même, avait remporté le plus éclatant succès ; en 1820, *Il Turco in Italia* et *Torvaldo* ; en 1821, *La Pietra del paragone*, *Otello* et *La Gazza Ladra* (ces deux dernières, très chaudement accueillies) ; en 1822, *Tancredi* et *Cenerentola* (grand succès également), *Elisabetta* et *Mose*, enfin, en 1824, *Ricciardo* et *La Donna del lago*[1].

Pendant le règne de Rossini, qui dura environ deux ans et fut tout d'abord des plus brillants, on reprit *L'Inganno*, *Tancredi*, *l'Italiana*, *Le Barbier*, *Otello*, *Cenerentola*, *La Gazza Ladra*, *Mose* et *La Donna del lago*. Le maître leur adjoignit, d'abord, en 1825, *Semiramide*, qu'on ne con-

1. Il est bon d'avertir, au point de vue de l'étude de ces œuvres là, que ce n'est qu'avec défiance qu'il convient d'utiliser les partitions éditées à Paris, à cette époque, ou plus tard. Leur examen, et celui des *libretti* imprimés en vue des représentations, montre que presque toutes ont subi des remaniements, des coupures ou des transpositions. C'est ainsi que *La Pietra del Paragone*, pour ne citer qu'elle, notablement remaniée quant au livret, a reçu deux duos et un finale célèbre de la *Cenerentola*. Cet amalgame ne lui a, du reste, été d'aucun secours, car cette comédie lyrique, dont le succès avait été étourdissant à la Scala, n'a pu obtenir à Paris que trois représentations.

naissait pas encore et qui obtint un beau succès, puis, en 1826, *Zelmira,* trop froidement accueillie au contraire. En même temps, il mettait sur pied une œuvre entièrement nouvelle, à l'occasion du sacre de Charles X : *Il viaggio a Reims o l'albergo del giglio d'oro.* (Le voyage à Reims ou l'auberge du Lis d'or.)

Œuvre de Balocchi, cet opéra bouffe en un acte mais en trois parties, joué le 19 juin 1825 devant la Cour, et par une pléiade d'artistes admirables (Mmes Pasta, Mombelli, Cinti... Donzelli, Levasseur, Bordogni) durait des heures et sembla terriblement long. Rossini, paraît-il, avait placé dans le ballet un air varié pour deux clarinettes, tiré de l'une de ses cantates de 1819, et dans la chasse une fanfare pour cors. Après trois représentations, il retira l'œuvre de l'affiche ; mais, au bout du compte, l'important pour lui avait été de s'édifier sur ce qui convenait ou non au public parisien, et cet *essai* n'était pas inutile : comme pour ses premiers opéras italiens, il sut faire profiter une œuvre nouvelle du meilleur des inspirations de celle-ci[1].

Mais sur une autre scène : celle de l'Opéra. Il importe, au surplus, de rappeler, qu'à cette

1. Un directeur éphémère, en 1848, voulut à son tour rendre vie à cette première partition, avec un livret nouveau et le titre *Andremo a Parigi* (Allons à Paris !)

époque, l'administration du Théâtre Italien et celle de l'Opéra étaient confondues, et la première sous la domination de la seconde. Lorsque Rossini avait pensé à se faire une situation à Paris[1], il envisageait une double collaboration, du moins comme compositeur. Le Théâtre Italien ne devait reprendre sa liberté que peu de temps après la cessation de la direction de Rossini, nommé, le 17 octobre 1826, compositeur du Roi et inspecteur général du chant dans tous les établissements royaux. La première impulsion donnée, au profit de ses œuvres anciennes, sur la scène italienne, il porta tout son effort du côté de la scène française et pour y remplir glorieusement les termes de son engagement.

Notons encore, avant de quitter le Théâtre Italien[2], que Rossini y maintint encore au répertoire : *Don Juan*, *Nina* (de Paisiello), *Il matrimonio segreto*, *Giulietta e Romeo* (de Zingarelli), et qu'il monta pour la première fois *Il Crociato*, de Meyerbeer.

Pour l'Opéra, il résolut de commencer par des adaptations au goût français de quelques-unes de

1. Albert Soubies donne dans son *Histoire du Théâtre Italien*, le texte du projet qu'il soumit au ministère dès le 1er décembre 1823, ainsi que les traités suivants, entre le Gouvernement et lui, celui de Londres, du 27 février 1824 et celui de Paris, du 26 novembre 1824.

2. A. Soubies : *Théâtre Italien* : tableau, *loc. cit.*

ses dernières partitions ; il n'en aborderait que plus sûrement les poèmes nouveaux dont il avait promis la mise en musique et que déjà on lui présentait. Il choisit *Maometto II*, qui devint *Le Siège de Corinthe*, et *Moïse ;* et certes, nulles partitions n'étaient mieux faites pour plaire aux habitués de notre première scène. Remaniées au point de vue de l'effet de « tragédie musicale », qui est topique de l'École française d'opéra, la première, par Balocchi et Soumet, l'autre par Balocchi et Jouy, elles furent aussi l'objet de partitions en bien des points nouvelles : *Moïse* surtout, qui fut développé en quatre actes et ne garda que sept morceaux de sa première version. Admirablement exécutées, elles obtinrent toutes deux un succès immense, l'une, le 9 octobre 1826, la seconde, le 26 mars 1827 ; une sérénade poursuivit le maître le soir du *Siège de Corinthe*, car il s'était enfui, selon sa coutume ; et la croix de la Légion d'honneur fut le gage de la satisfaction de Charles X. Pour *Moïse*, on sut le retenir, et la salle, transportée d'émotion, lui fit, en pleine scène, le plus beau triomphe personnel de sa carrière.

Ces deux partitions gardent cependant, vues de plus loin, le caractère d'essai et d'acheminement que Rossini attendait d'elles. Elles ne répondaient encore entièrement, ni à ce que le

public musicien espérait pour rendre à l'Opéra une vie et une impulsion qui lui manquaient de plus en plus — il y a quelque analogie entre la stérilité du répertoire d'alors et celle qui avait préparé l'éclatant succès de Gluck — ni au caractère nouveau que lui-même entrevoyait comme nécessaire aux œuvres qu'il était amené à composer désormais.

L'auteur de *Semiramide* ne pouvait abandonner si facilement l'usage des broderies, ni comprendre du premier coup à quel point était fait pour nous choquer l'abusif contre-sens qu'il présentait avec les personnages et les situations. Il ne pouvait admettre, sans en faire l'expérience, que les oreilles françaises préférassent la simple vérité de l'expression à tout l'amusement sonore qu'il avait coutume d'offrir aux oreilles italiennes. Le but qu'il était dans sa nature d'atteindre était sans doute de rehausser l'une par l'autre. Un grand artiste, le plus génial peut-être de la scène française, Adolphe Nourrit, l'aida en ceci et son goût, son tact, ne furent pas d'un moindre secours au maître que sa voix et ses qualités d'interprète, auxquelles celui-ci, en revanche, fit faire les plus grands progrès. Il y a vraiment une sorte de collaboration entre eux dans l'essor nouveau de l'Opéra d'alors.

Et c'est à la supériorité des œuvres plus

caractéristiques, plus définitives, qui suivirent qu'est due la brièveté relative de la carrière de ces deux partitions. *Le Siège de Corinthe* ne garda sa place au répertoire que jusqu'en 1844 et *Moïse* ne dépassa pas 1865.

Il convient de noter entre temps, c'est-à-dire entre ces deux œuvres, ou immédiatement après, la musique vocale de chambre que Rossini écrivit pour son ami Aguado : trois *quartetti*, et encore une *cantate* pour voix de femme, composée à l'occasion du baptême du fils du grand banquier espagnol (le 16 juillet 1827). Est-ce également pour lui, et au cours des séjours qu'il faisait dans sa villa du Petit-Bourg, qu'il écrivit le *Rendez-vous de chasse*, fanfare pour quatre cors, publiée à Paris en 1828, et qui dut lui rappeler ses toutes premières compositions d'écolier, à l'usage de son père ? C'est à peu près à cette date aussi que se place la publication d'un cahier de *gorgheggi e solfeggi per soprano* (Pacini, éditeur), précieux pour nous renseigner sur la façon dont ce maître incomparable entendait l'éducation de la voix.

Incidemment, on notera ici à la veille de la représentation de *Moïse*, le 20 mars, la mort de sa mère, à Bologne. Son père ne devait disparaître que douze ans plus tard, en 1839, et du moins dans ses bras.

L'heure était venue pour Rossini de montrer ce qu'il savait faire. Paris, et même le monde musical, tout entier, attendait de lui une grande chose. Il commença par une petite, mais qui mérite de rester et qui évoquait avec bonheur tout un côté, le plus original peut-être, de son génie. *Le Comte Ory* est une partition charmante, légère et spirituelle, où la tradition italienne ne domine pas, et où l'on sent à la fois l'ancien Rossini reparaître, — celui dont la verve était spontanée et joyeuse — et le nouveau lui tenir la bride, — celui qui a étudié les maîtres et qui fait un choix dans la richesse de ses inspirations.

« *Le Comte Ory*, anecdote du XI[e] siècle » était un des plus anciens vaudevilles de Scribe (1816). Fidèle à ses principes du moindre effort, Rossini avait d'abord pensé à y adapter tout bonnement la partition, de circonstance, du *Voyage à Reims*. Mais il ne tarda pas à s'éprendre de son sujet, l'élargit, laissa sa verve s'échauffer, bref mit sur pied, au bout d'un mois de travail heureux, une comédie musicale, en deux actes très homogènes, qui ne conservait plus que quatre des morceaux déjà écrits. C'est le 20 août 1828 qu'elle vit la rampe, avec un succès contre lequel, cette fois, nulle protestation ne s'éleva.

*
* *

Guillaume Tell est d'une autre envergure, mais aussi, quelle tension d'esprit, quel souci constant de la vérité et même de la sobriété d'expression, quel travail réel, soutenu, harmonieux cependant, ont remplacé la belle insouciance de naguère et l'unique préoccupation de l'effet vocal ! L'évolution, cette fois, est presque achevée. S'il y a encore de la convention et des faiblesses, des souffles nouveaux enivrent l'auditeur, des impressions d'une profondeur inattendue l'étreignent, des horizons de splendeur s'ouvrent devant lui. C'est que *Guillaume Tell* n'est pas un couronnement de carrière, c'est un point de départ. Avec plus de foi dans cet avenir, moins de déception de la frivolité et de l'incompréhension du public, moins de rancune, si l'on peut dire, contre le labeur auquel il avait dû se livrer[1]... Rossini eût pu donner au monde d'autres œuvres, non moins hautes et plus parfaites...

J'ai déjà exposé les causes essentielles, selon moi, du silence que garda dès lors Rossini. Celle de l'incompréhension du public, ou peut-être,

1. « Ce long et difficile labeur », avoue-t-il dans une lettre citée par Radiccioti.

plus exactement, de celle des directeurs de l'Opéra et de leur incroyable sans gêne, n'est certes pas négligeable dans la question. On ne voit pas, au cours des annales du théâtre, d'œuvre, même secondaire, qui ait été l'objet de pareil traitement. L'enthousiasme du premier accueil — le 3 août 1829 — avait été unanime, et pourtant les observateurs avertis ne s'y trompèrent pas : on y sentait de la déception : Rossini avait pris sa tâche trop au sérieux : il n'*amusait* pas. Et le public avait un besoin évident d'être amusé : il fallait s'en apercevoir ; et la vogue prochaine de Meyerbeer donnera la recette pour en tirer parti. Plus blâmable toutefois est le directeur qui, de coupure en coupure, sous prétexte de relever la soirée d'un ballet, en arriva à ne représenter qu'un acte de l'œuvre, le second. Bientôt, on n'entendit plus l'ensemble qu'en province, lorsque Adolphe Nourrit y donnait des représentations.

Peut-être y a-t-il aussi autre chose, dans les dessous de cette histoire, et bientôt, de toute celle du silence de Rossini et de son attitude. On y découvre, à les explorer de près, une âpreté à défendre ses intérêts qui n'est plus du tout du domaine de l'art et qui dut indisposer. Les papiers de la Maison du Roi (aujourd'hui aux Archives Nationales) contiennent cer-

tain dossier qui édifie sur ce point[1]. Comme il est probablement inédit, je crois intéressant d'insister...

Rossini avait déjà un contrat fort avantageux comme compositeur du Roi et inspecteur du chant. Dès que les études de *Guillaume Tell* furent commencées, il se préoccupa de le rendre plus sûr encore pour l'avenir. Deux lettres semblables, signées de lui, en date du 27 février 1829, l'une à l'adresse du baron de La Bouillerie, intendant général de la Maison du Roi, l'autre à celle du vicomte de La Rochefoucauld, directeur général des Beaux-Arts, — accompagnées d'un projet d'engagement en règle, — déclarent : qu'à la veille de retourner en Italie pour sa santé et ses intérêts de famille, il promet cependant de consacrer exclusivement son talent à la scène française, et nommément à l'Académie de musique ; qu'il s'oblige à donner au moins cinq opéras en dix ans (un tous les deux ans, dont le premier serait *Guillaume Tell*), et, chaque fois, à résider à Paris, pendant les études, neuf mois environ : le tout, moyennant une prime de 15.000 francs par opéra, une représentation à son bénéfice, et la garantie que ses appointements réguliers de 6.000 francs prennent désormais *et indépendam-*

1. Archives nationales, série O[III] carton 168;.

ment de la composition des opéras promis, le titre de pension viagère.

Ces conditions n'avaient rien que de très normal ; mais le dernier point arrêta longtemps, et Rossini, qui y tenait par-dessus tout, n'hésita pas à en faire dépendre la représentation même de son œuvre nouvelle. Une autre lettre, au vicomte de La Rochefoucauld (*autographe*, celle-ci), insiste, encore au 10 avril, sur le règlement de cette question :

« ... Ce n'est pas l'intérêt qui me guide et vous ne pouvez pas en douter : des conditions beaucoup plus avantageuses m'ont été offertes à plusieurs reprises pour l'Angleterre, l'Allemagne, la Russie et l'Italie ; je les ai refusées, ma carrière musicale est, sous tous les rapports, assez avancée pour n'avoir pas besoin de la prolonger, et rien ne m'empêcherait d'aller goûter un doux repos dans ma patrie, si je n'étais pas animé du plus ardent désir d'offrir un témoignage de ma vive reconnaissance à S. M. le Roi de France, qui n'a pas cessé de m'honorer de son auguste bienveillance, en consacrant encore mes travaux au grand théâtre que ce prince magnanime protège, et faisant tous mes efforts pour contribuer à la prospérité et à la gloire de ce magnifique établissement, unique en Europe. Voilà mon seul vœu et mon seul but. Il est évident que le nouvel engagement serait plus avantageux que l'ancien à la Maison du Roi et à l'administration, vu qu'on y fixe le nombre des ouvrages à composer et les époques auxquelles ils seront représentés, ce qui n'était que très vaguement indiqué dans le premier contrat. »

En terminant, Rossini se borne à ajouter négli-

gemment : qu'il serait bien à souhaiter que cette affaire fût promptement terminée ; autrement *Guillaume Tell* ne pourrait être joué ce printemps. — Pourquoi ? — C'est ce que nous explique la lettre désespérée que le directeur de l'Opéra, Lubbert, avait adressée, le 8 avril, au vicomte de La Rochefoucauld.

Voici déjà un mois (fait-il observer), il a prévenu que Rossini « était décidé à interrompre les répétitions de *Guillaume Tell*, et refusait de mettre à la copie les troisième et quatrième actes de cet ouvrage avant que son nouveau traité avec la Maison du Roi ait été conclu ». Aucune réponse n'ayant été formulée, il a fait savoir, peu après, que Rossini avait « mis son projet à exécution, et que les répétitions de *Guillaume Tell* étaient suspendues ». Enfin, après quinze jours encore passés sans réponse, il déclare que la situation reste la même, que tout travail est interrompu, et il ajoute :

« Tout ce qu'on a pu faire, l'administration l'a fait. Décors, costumes, tout est prêt. Les études seules sont en retard, et, je le répète, elles ne seront reprises que lorsque M. Rossini sera satisfait. Il ne m'appartient pas de prononcer sur la marche que suit dans cette circonstance M. Rossini. Mais j'ai la certitude que rien ne la changera... La situation devient d'autant plus critique que M. Rossini m'a fait entendre que si la conclusion de son

affaire éprouvait encore quelque retard, il retirerait son ouvrage ! »

Malgré tout, et l'insistance d'une lettre de La Rochefoucauld, le 14 avril, ce n'est que le 8 mai enfin que le traité définitif était adopté, signé, envoyé à Rossini, et *Guillaume Tell* remis en répétitions.

Ces faits précis mettent à néant certaines anecdotes absurdes, basées sur la supposition que Rossini avait des obligations vis-à-vis de l'Opéra même. C'est avec le gouvernement, avec le Roi en personne, qu'il avait traité, se croyant sans doute bien plus habile.

Aussi tomba-t-il avec lui. Louis Quicherat (dans sa vie d'Adolphe Nourrit) a trouvé le mot juste en disant que Rossini fut *un vaincu de 1830* et que son œuvre fut traitée en conséquence. Pour habile, il l'avait cependant été, en effet. Car, si longtemps que dura le procès soutenu par lui au bénéfice de sa pension viagère, il finit pourtant par le gagner (en 1835), parce que Charles X y avait engagé sa signature personnelle. Mais ce point était d'un intérêt secondaire pour le monde musical, qui eût espéré qu'un Rossini ne se laisserait pas traiter en vaincu, et n'abandonnerait pas avec tant d'empressement les clauses de cet engagement auquel l'espoir de quatre opéras nouveaux était attaché...

Il est probable qu'avec plus d'habileté de la part de la direction de l'Opéra, — il eût fallu rendre aux représentations de *Guillaume Tell* leur intégrité et leur éclat, flatter un peu l'amour-propre du maître, et surtout, le soutenir contre l'engouement croissant du public pour les œuvres nouvelles de Meyerbeer, car il en souffrait manifestement — Rossini eût gardé sa promesse d'écrire de nouvelles œuvres. Il est toutefois incontestable que le souvenir du labeur anormal auquel il s'était livré pour *Guillaume Tell*, autant que l'horreur de la lutte et de la concurrence, lui avaient entièrement fait passer le goût de la composition.

Scribe, dont il pouvait espérer mieux que de tout autre collaborateur, lui avait apporté les livrets de *Gustave III* et du *Duc d'Albe*, dont le premier au moins était d'un réel intérêt. Rossini ne semble même pas les avoir examinés et refusa la prime de 100.000 francs que le directeur Véron lui offrait. C'est Auber qui hérita de lui *Gustave III*, et Donizetti *Le duc d'Albe*.

Revenons cependant aux lendemains de *Guillaume Tell*, si pleins de promesses d'abord, si vides ensuite. Une sérénade, selon l'usage, avait réuni les premiers sujets et l'orchestre de l'Opéra sous les fenêtres du maître, boulevard Montmartre, le soir de la seconde représenta-

tion (le 7 août). C'est donc en toute satisfaction, quoi qu'on ait dit, que, dès le 15, Rossini repartait pour Bologne, non, cependant, sans avoir laissé un *Adieu à ses amis de Paris* sous forme de cavatine (italienne). Se retrouver dans cette ville qu'il aimait tant, y fuir les tracas parisiens, y jouir d'un plein repos, était pour lui comme une obsession. Aussi ne voit-on à citer, en fait d'œuvres musicales, pendant les premières années de son séjour, qu'une cantate, écrite pour la bienvenue d'un nouveau légat du Pape, une ariette avec accompagnement de piano et un petit quatuor vocal. Il fit d'ailleurs plusieurs voyages. Un en Espagne, d'abord, en 1831, avec Aguado; le *Stabat* devait en sortir. Sur la prière de son ami, Rossini avait promis à un prélat de Madrid, Don F. de Varela, d'écrire expressément pour lui, et de lui dédier, un *Stabat*. De retour à Paris, où il était revenu pour engager son procès avec l'État, il tint parole, mais pas jusqu'au bout : après les six premiers morceaux, il passa la main à l'un des maîtres de chant du Théâtre Italien, Tadolini, qui acheva l'œuvre avec quatre morceaux de sa façon. Après quoi, il n'y pensa plus. C'est pendant ce nouveau séjour dans la capitale qu'il fit paraître (1835) ses charmantes *Soirées musicales*, autrement dit « huit ariettes et quatre

duos » sur textes de Métastase et du comte Pepoli.

Un autre voyage (après le gain de sa cause, en 1836), l'entraîna, avec le banquier Rothschild, en Belgique et sur le Rhin. Deux nocturnes pour voix laissent supposer, d'après leurs titres : *Adieu à l'Italie* et *Le départ*, qu'ils appartiennent encore à cette période vagabonde.

La même année 1836, il rentrait en Italie, séjournait d'abord à Milan, où on lui fit un accueil enthousiaste, et s'établissait enfin à Bologne comme pour y finir ses jours. Une tâche selon ses goûts l'y attendait : la réforme du « Lycée musical », où lui-même avait laissé tant de souvenirs. Engagement de maîtres d'élite, formation d'un orchestre de choix, qu'il prit soin de diriger en personne, retour de l'éducation vocale aux anciens principes, organisation d'exercices hebdomadaires, afin d'entretenir le zèle et l'émulation... son activité veillait à tout, comme sa parole animait et charmait chacun. Dès qu'il s'agissait d'enseigner, Rossini semblait avoir oublié sa paresse naturelle.

C'est peut-être, au surplus, l'un des derniers moments de sa vie où il ait vraiment joui de tous ses moyens. Le Rossini du passé ne reparut plus guère que dans des adaptations, et le Rossini de l'avenir, celui qu'on avait entrevu un

moment, n'eut que le plus rarement possible le courage d'être original. L'abandon moral est souvent causé par l'abandon physique, à moins qu'il ne l'amène. Neurasthénie, maladie réelle, le pauvre maître vécut de tristes années.

Il ne sera pas très long de les parcourir.

* * *

C'est d'abord cette première période de Bologne où l'on ne voit à noter que trois *marches* pour musique militaire, écrites à l'occasion du mariage du duc d'Orléans (à Fontainebleau le 30 mai 1837) et surtout l'achèvement du *Stabat*. Curieuse histoire que celle de cette composition ! Rossini, qui l'avait écrite à moitié et sans enthousiasme, y attachait si peu d'importance qu'il l'avait livrée au prélat espagnol sous condition qu'elle demeurerait inédite. Mais le jour où les héritiers, se croyant des droits sur l'œuvre, l'eurent vendue, et qu'un éditeur parisien en annonça la publication et l'exécution, ce fut une autre affaire. Le maître, réveillé de son sommeil, revendiqua sa partition, la compléta à la hâte en reprenant à son compte les morceaux jadis confiés à Tadolini, et la vendit lui-même à son éditeur ordinaire, Troupenas.

La nouvelle d'une œuvre inédite de Rossini

avait de quoi surexciter le monde musical tout entier. Cette attente, cet espoir universel, ne sont pas pour peu de chose dans le prodigieux succès qui accueillit le *Stabat*, à Paris d'abord, au Théâtre Italien, le 7 janvier 1842 (avec Mario. Lablache, Tamburini et la Grisi, puis à Bologne, sous la direction de Donizetti (mais Rossini avait présidé lui-même aux études), puis dans toute l'Italie, dans toute l'Europe. Cette fortune inattendue parut de bon augure. On s'imagina facilement que le maître en serait encouragé à retailler résolument sa plume... Faut-il dire qu'il fut le seul à ne pas prendre le change ?

Mais d'ailleurs, il était alors en pleine crise de santé : déprimé, maigri et sous le coup d'une opération, qui le ramena à Paris, en mai 1843. Celle-ci, au surplus, réussit pleinement, et ce séjour, assez court, fut le plus triomphal qu'artiste puisse rêver : la maison qu'il occupait était l'objet d'un incessant pèlerinage. Voir Rossini, s'inscrire à sa porte, semblait le comble du bonheur sur terre... mais, en septembre, il était de retour à Bologne.

C'est ici comme une seconde période, plus heureuse, aussi pauvre. Séparé légalement de sa femme depuis 1837, la mort de celle-ci (en octobre 1845) lui permit d'épouser (en août 1846) cette Olympe Pélissier, qui, depuis dix ans,

l'entourait du plus inlassable dévouement. Quant aux œuvres musicales, elles continuaient de devoir leur naissance à une occasion, une insistance, un service rendu. En 1844, à Turin, pour l'inauguration d'un monument à Tasse, Rossini songea à son chœur des bardes de *La Donna del lago*, et l'adapta, en le développant, au poème du comte Marchetti. La même année, un de ses modestes confrères de Bologne, Gabussi, ayant retrouvé et lui ayant apporté deux chœurs pour voix de femmes, qui dataient peut-être de trente ans et qu'il avait parfaitement oubliés, il eut la bonté d'en ajouter un troisième et de donner le tout à publier à Troupenas, au bénéfice de ce Gabussi, sous le titre vague de *Foi*, *Espérance* et *Charité*. Une exécution soignée en fut donnée à Paris et ne mérite guère que l'épigramme de Berlioz, qui est jolie : « Son *Espérance* a déçu la nôtre, sa *Foi* ne transportera pas les montagnes, et quant à la *Charité* qu'il nous a faite, elle ne le ruinera pas. »

Puis c'est, en 1846 (23 juillet) un *Cri d'enthousiasme reconnaissant au Souverain Pontife Pie IX* (grido di esultazione riconoscente...) qui fut chanté sur la grande place de Bologne, et n'est autre qu'une nouvelle adaptation du chœur des Bardes. — Et mieux encore, une *cantate* en forme (cantata ad onor del sommo pontifice

Pio IX), sur des vers du comte Marchetti, qui fut chantée d'abord (16 août) à l'Académie philharmonique de Bologne, puis (1er janvier 1847) au Palais sénatorial de Rome, et qui n'est qu'un *centon* d'anciens airs d'opéras.

Enfin, en 1847, comme œuvres plus modestes : des *Stances* dédiées à Pie IX, et un *Tantum ergo* à trois voix et orchestre, exécuté à Bologne.

Pendant ce temps, à Paris, l'Opéra, pour profiter de la popularité de Rossini, avait, faute de mieux, demandé à Alphonse Royer et Gustave Vaez une adaptation d'*Otello* (2 septembre 1844) qui, bien que jouée par Duprez et Mme Stolz, n'eut qu'un très petit succès : — et même l'arrangement d'un certain *Robert Bruce* (30 décembre 1846) qui permit, comme jadis *Ivanhoé* à l'Odéon, l'emploi d'un choix de morceaux pris dans l'ensemble de l'œuvre du maître, *La Dame du lac* plus particulièrement (toujours le chœur des Bardes !) et arrangés par Niedermeyer, mais ne réussit pas davantage.

Quelques mois auparavant, avait été placée, en cérémonie, dans le péristyle, une belle statue de Rossini, assis, œuvre d'Etex, qui disparut malheureusement dans l'incendie de 1873.

Arriva 1848, époque de troubles démagogiques un peu partout. Rossini s'était trop affirmé du parti de « l'ordre » et du Saint-Siège

pour n'être pas mal vu des séparatistes. On le siffla dans la rue, on railla ses offres de subsides. Affolé, car il n'était plus homme à laisser passer froidement les orages, il abandonna tout pour courir se réfugier à Florence.

Ses amis bolonais s'indignèrent d'un pareil exil, si volontaire fût-il. On le conjura de revenir, on lui proposa, pour le rassurer, de mettre en musique un hymne national. Il remercia, il accepta l'idée de cet hymne, il le dédia même à la Garde civique de Bologne, le *chœur* fut exécuté, le 12 juin, sur la grand'place, par 400 voix, l'accompagnement ayant été arrangé par Liverani, pour fanfare — mais il ne bougea pas.

Ce séjour à Florence, qui se prolongea jusqu'en 1855, constitue la troisième période de sa retraite. Elle est plus pauvre que pas une, en musique.

On trouve dans les catalogues, à ces dates-là, un air de basse, *Œdipe* ; trois mélodies au piano (*La pastorella*, *Il risentimento*, *Belta*), une autre, pour mezzo : *La Separazione* ; deux chansons espagnoles (*A Grenade*, *La Veuve andalouse*) ; un motet, pour basse : *Quoniam*, avec orchestre ; enfin un *Hymne à la paix* sur texte du poète grec Bacchylides, traduit par Arcangeli.

Mais, de plus en plus, le souci de sa santé l'obsédait. Une tension nerveuse générale l'affai-

blissait en le désespérant. A force de chercher par tous moyens la paix et le repos, il semblait qu'il se fût rendu progressivement incapable de les rencontrer. Soudain, l'idée lui vint de changer radicalement de climat et de retourner à Paris, où d'ailleurs un traitement hydrothérapique pourrait être tenté avec profit.

C'était le salut : il lui dut, avec douze ans de vie, la vieillesse la plus glorieuse et la plus réellement paisible.

*
* *

Il quitta Florence le 26 avril 1855 et arriva à Paris quinze jours après, exténué, maigri, exsangue, méconnaissable pour ses amis consternés [1]. Les soins qui lui furent prodigués, plus tard une cure à Kissingen, le transformèrent heureusement assez vite, ou plutôt, le firent redevenir lui-même : c'est la cinquième et dernière période, et non la moins intéressante, musicalement, car, avec la santé, Rossini recouvra le goût de composer, et, quoique ce goût n'allât pas en général jusqu'à de bien vastes entreprises, qu'au contraire, jamais (en tenant compte de la musique qu'il laissa inédite) son imagination n'évoqua autant de « pages d'album », il y a là du bon à glaner.

1. Cf. Michotte, *loc. cit.*

Quand il les jouait lui-même, il était naturellement irrésistible. A cette époque, il se traitait volontiers de pianiste de troisième classe, mais les maîtres du piano le jugeaient mieux. Ses grosses mains, a écrit, par exemple, G. Mathias, étaient moelleuses et souples, jouaient lié, avec âme, avec le sentiment du génie...

On sait son installation à Passy, dans une villa située sur les limites du Ranelagh, presque aux portes du bois de Boulogne. La ville de Paris lui en avait cédé le terrain et il l'avait fait bâtir et orner à son goût par des compatriotes bolonais.

Il n'y demeurait, au surplus, qu'une partie de l'année, ayant toujours gardé son vaste et commode appartement au coin de la chaussée d'Antin et du boulevard des Italiens. Mais, à Paris, comme à Passy, il sortait peu, et recevait chez lui le monde artistique tout entier. Comme elle s'était dévouée à le soigner et à le guérir, sa femme s'ingéniait à grouper autour de lui les plus brillantes et les plus flatteuses sociétés. Aussi ne manifesta-t-il jamais plus belle humeur et plus spirituelle. Tous ceux qui l'ont pu approcher ainsi en ont gardé un souvenir impérissable, plus amusé, sans doute, qu'ému, mais sympathique à coup sûr.

On colportait ses saillies, ses réparties, on les

amplifiait, on les dénaturait, on les inventait au besoin... Il en souffrait. — On eût mieux fait de répandre ses traits de bonté et de générosité, la délicatesse de ses procédés, la finesse de ses jugements, la simplicité, la cordialité de ses relations. — Quand on lui représentait qu' « on ne prête qu'aux riches », il répondait en soupirant[1] : « J'aimerais mieux un peu plus de *pauvreté* et un peu moins de *générosité*... Et quels prêts, grand Dieu! Des balayures, qui m'éclaboussent moi-même encore plus qu'elles n'atteignent les autres! »

Certains mots de lui sont particulièrement topiques, car il n'a cessé de les répéter, sous une forme ou sous l'autre, à propos de tant de chanteurs et de cantatrices acharnés après ses œuvres, mais ce fut toujours sous un voile de souriante ironie. Berlioz était exaspéré de ce sourire et eût préféré que Rossini prît un bâton plutôt, pour traiter selon leur mérite ceux ou celles qui lui faisaient dire par exemple : « ma musique n'est pas encore *faite*; on y travaille. Mais ce n'est que le jour où il n'y restera plus rien de moi qu'elle aura acquis toute sa valeur. »

Au surplus, ceux qui ne le voyaient, ne l'entendaient causer que le soir, à quelqu'une de

1. Michotte, *loc. cit.*

ces réceptions où les plus grands artistes tenaient à parader, ne connaissaient que le Rossini sceptique et goguenard, volontairement superficiel. Il fallait être invité à le voir le matin, pour trouver (comme le conte M. C. Saint-Saëns) « un Rossini tout différent, intéressant au plus haut point, à l'esprit ouvert, aux idées larges et élevées », n'hésitant jamais à prendre la défense d'une œuvre musicale géniale mais incomprise et attaquée, — tel enfin que Richard Wagner le constata par lui-même, non sans surprise.

Pour ne parler ici que de sa propre musique, si l'on tâche à mettre quelque ordre dans l'œuvre de ces années-là, voici à peu près ce qu'on trouve à noter :

Un « *Album de six mélodies* pour voix de mezzo-soprano précédées d'un prélude », écrit en l'honneur de sa femme, et pour elle, en 1857 ; et, la même année, un *Air de cor*, pour le célèbre Vivier, avec qui il venait de voyager à Bade et à Strasbourg.

Un *O Salutaris* à quatre voix, en 1858, et, pour les Tuileries, en 1859, un *Ave Maria*.

Le *Chant des Titans*, une ample composition pour voix de basse solo (1859), arrangée ensuite pour quatre voix à l'unisson et exécutée au Conservatoire dans une séance au profit du monument de Chérubini (le 22 décembre 1861) ;

refaite ensuite, et même réinstrumentée, pour une exécution à Vienne (en 1862), lors de l'inauguration du monument de Mozart.

Un *Chœur de Chasse* chanté par les choristes de l'Opéra au château de Ferrières, en décembre 1862, à l'occasion d'une fête offerte par le baron de Rothschild à l'empereur Napoléon.

La *Petite Messe*, communément appelée « Messe Solennelle », pour 4 voix et chœurs, avec accompagnement d'orgue et de deux pianos, exécutée chez le comte Pillet-Will, le 14 mars 1864; puis orchestrée en vue d'auditions à l'église, qui ne purent être autorisées à cause des parties de voix de femmes ; enfin donnée en concert, comme le *Stabat* (mais après la mort de Rossini, qui en avait toujours refusé l'autorisation) au Théâtre Italien, le 28 février 1869, et en France, en Italie, en Belgique.

« Quelques mesures funèbres à mon pauvre ami Giacomo Meyerbeer », *chœur* à quatre parties écrit, le 6 mai 1864, sur des vers de Pacini, à l'occasion des obsèques du maître allemand à Paris.

L'*Hymne à Napoléon III et à son vaillant peuple*, pour soli, chœur, orchestre, et musique militaire, qui fut exécuté, le 15 août 1867, le jour de la distribution des récompenses de l'Exposition Universelle, au Palais de l'Indus-

trie, et, l'année suivante, à l'Opéra, le même jour, au cours de la représentation gratuite coutumière. (Les vers étaient encore de Pacini.) — La même année, le 7 juillet, on avait inauguré, à Passy, un « théâtre Rossini », qui est toujours debout.

La *Corona d'Italia*, fanfare dédiée au roi Victor-Emmanuel II en 1868, mais qui ne fut exécutée, à Rome, qu'à l'occasion du retour du roi Humbert, en novembre 1878.

Puis c'est toute une série de pages d'album : *Laus Deo*, plaisanterie musicale écrite à Passy en 1861, pour un journal humoristique de Florence ; *Notte di natale all italiana* (Nuit d'anniversaire, à l'italienne), pastorale à 5 voix, chantée dans son salon, à Paris, en 1863, pour sa fête, ainsi qu'un *Boléro*, à 2 voix, écrit pour les sœurs Marchisio ; — *Francesca da Rimini*, le célèbre récit qu'elle fait de sa mort et de celle de Paolo dans l'Enfer de Dante, « récitatif rythmique » inséré dans certain « Album de l'Enfer de Dante » qui fut publié, à la fois, à Londres et à Florence, en 1865 ; — *Il Fanciullo smarrito* (L'enfant confus), mélodie chantée au Théâtre Italien, par Gardoni, en avril 1867 ; — d'autres mélodies encore, ou chansons... et peut-être le fameux et très bel « aria di chiesa » *Pieta Signore!* dit de Stradella.

Enfin, une foule inimaginable d'*inédits*, groupés par Rossini en albums aux titres plus ou moins humoristiques, vendus en bloc, par sa veuve, à un amateur anglais, et dont une partie est actuellement conservée au Lycée musical de Pesaro. Les uns sont lyriques : tel l'Album de 6 morceaux qu'il avait dédié à sa femme le 15 avril 1857 et dont le titre était *Musique anodine* ; puis un *Album italien* et un *Album français* (de 12 morceaux chacun) ; un autre, de *morceaux réservés* (parmi lesquels le Chant funèbre pour Meyerbeer et le Chant des Titans) ; un autre de *Miscellanée de musique vocale* (10 morceaux), des *Pages d'album* (14 morceaux)... Les autres sont pour le piano, ou parfois divers instruments : *Album de la Chaumière*, *Album du Château*, *Album pour les enfants adolescents*, *Album pour les enfants dégourdis*, *Album pour piano, violon, violoncelle, harmonium, cor*, *Un peu de tout*, *Péchés de vieillesse*...

On peut se faire quelque idée du caractère de ces pièces en feuilletant les recueils d'œuvres posthumes pour piano dites *Les Riens* (20 morceaux), *Pièces diverses* (10), *Etudes, exercices, variations* (5), qui ont été publiés par l'éditeur Hengel. Mais on se gardera de leur demander plus qu'elles ne veulent dire, et l'on ne perdra

pas de vue que Rossini se refusait à les répandre[1].

Cette dernière période ne se passa pas sans que les directeurs de scènes lyriques cherchassent à rendre un regain de faveur à quelqu'une de ses anciennes œuvres. Sans compter, naturellement, le Théâtre Italien, qui maintenait à son répertoire *L'Italienne*, *Le Barbier*, *Otello*, *Cendrillon*, *La Pie voleuse*, *Sémiramis*, le public parisien put ainsi prendre connaissance de la vieille petite comédie de 1813 : *Il Signor Bruschino*, qu'Offenbach offrit, en 1857, à ses habitués des Bouffes, non sans une transformation complète du livret ; et plus tard, en 1860, à l'Opéra, de *Sémiramis*, que Méry avait obtenu, non sans peine, du maître, l'autorisation de monter pour les sœurs Marchisio, et auquel Carafa avait collaboré pour les récitatifs et le ballet. La grande œuvre, aussi bien que la petite, dépaysée, refroidie, gauche, eut un succès médiocre — comme l'avait prévu Rossini.

La mort ne prit pas en traître celui qui, plus d'une fois déjà, l'avait appelée comme une délivrance. Près d'un an avant sa fin, Rossini fut repris de faiblesse, de langueur, de neurasthé-

1. On se défiera, à plus forte raison, des pages « retrouvées » et arrangées dans le goût de cette singulière *Boutique fantasque* donnée à l'Opéra, parmi les « ballets Russes ».

nie, sans, du reste, que son aimable caractère en souffrit. Plus que jamais, on s'ingénia pour l'entourer, pour le réchauffer des rayons de sa gloire, pour l'aider en quelque sorte à franchir paisiblement le redoutable pas. Ainsi, la 500e de *Guillaume Tell*, qui tomba le 12 février de cette année 1868, fut l'occasion, sous ses fenêtres de la Chaussée d'Antin, d'une sérénade analogue à celle qui avait souligné la joie de la première représentation en 1829 : Faure, avec deux de ses camarades, puis l'orchestre et les chœurs de l'Opéra, exécutèrent une partie du premier acte de l'œuvre.

Quelques jours après, c'était l'anniversaire de sa naissance, le 76e, qui ne pouvait être réellement fêté que tous les quatre ans, étant le 29 février. De grandes fêtes eurent lieu à Pesaro. A Paris, Rossini se contenta de réunir une fois encore quelques amis à sa table : Mme Alboni s'y rencontra avec Faure, Gustave Doré avec Berryer, mais tout Paris avait fleuri la maison.

C'est dans son chalet de Passy, à l'automne, qu'une pneumonie le terrassa enfin et qu'il s'éteignit, le 13 novembre 1868. Les obsèques eurent lieu à la Trinité, le 21, sous la présidence du nonce du pape, et l'enterrement au Père-Lachaise, mais en attendant un retour triomphal en Italie (dans l'église Santa Croce de Florence,

auprès de Michel-Ange), lequel d'ailleurs ne fut exécuté qu'en mars 1887.

Rossini est peut-être, de tous les maîtres de son art, celui qui a suscité le plus de sympathies et même d'affections. Mais il sut perpétuer son souvenir d'une façon qui lui vaut encore la reconnaissance des générations qui l'ont suivi. D'une part, il faisait son héritière la ville de Pesaro, à charge de fonder un Lycée Musical; de l'autre, il demandait à sa femme (usufruitière de tous ses legs) de faire construire à Paris un hospice pour de vieux chanteurs, français ou italiens, mais ayant fait carrière en France (c'est la Maison Rossini, sise à Auteuil, rue Mirabeau), et instituait deux prix annuels de 3.000 francs, pour les seuls Français, à être décernés par l'Académie des Beaux-Arts, l'un à l'auteur d'une composition religieuse ou lyrique, « qui devra se distinguer principalement par la mélodie, si négligée aujourd'hui », l'autre à celui d'un poème lyrique, en prose ou en vers, « sur lequel on doive appliquer la musique et l'y parfaitement appliquer ». Et il concluait par ces mots :

« *J'ai délibéré de laisser à la France, dont j'eus un si favorable accueil, le témoignage de ma reconnaissance et du désir de voir perfectionner un art auquel j'ai consacré ma vie.* »

L'ŒUVRE

Ce n'est pas sans se sentir, souvent, déconcerté, qu'on étudie dans son ensemble et sa suite l'œuvre de Rossini, ses partitions italiennes, tout au moins. On y découvre, a la fois, une source intarissable d'idées spontanément, glorieusement jaillies, et une ingéniosité persistante à mettre en valeur des effets sûrs de porter sur le public, quitte à les reprendre et a les répéter ; on y apprécie un souci constant d'innover dans la mise en œuvre de ces idées, spécialement d'enrichir l'orchestre, et l'on s'y heurte à une tolérance insigne à l'endroit du virtuosisme traditionnel des voix ; on y admire une vie intense, une puissance d'expression telle, parfois, que quelqu'un a pu dire, sans paradoxe, qu'entre Gluck et Wagner tout le *drame* musical est l'œuvre de Rossini... : et cependant il semble que cette vie « date », que cette expression intéresse surtout comme une curiosité... Faudrait-il en conclure, comme le faisait de loin

la nonchalance sceptique du maître. — mais nous savons d'ailleurs que nul critique au monde n'a été plus clairvoyant, plus sévère, pour l'œuvre de Rossini que Rossini lui-même, — que cette œuvre était faite pour un public et des interprètes qui ne sont plus? Non entièrement, à coup sûr; car, s'il en était ainsi, elle serait, elle eût été, dès longtemps, irrémédiablement périssable, et ce n'était l'avis ni d'un Beethoven ni d'un Wagner.

Ce qu'il y a de certain, et il faut en bien convenir avant tout, c'est qu'il nous est impossible, radicalement impossible, aujourd'hui, de porter sur elle un jugement vraiment équitable. Sans doute, il y a les partitions (quand on les trouve encore), mais jamais œuvre de théâtre ne fut liée davantage à la scène. Et non seulement elle n'est plus exécutée, mais, le fût-elle, qu'elle ne nous donnerait pas la moindre idée de l'effet atteint par elle lorsqu'elle a été écrite et jouée d'original.

C'est un peu comme si nous n'avions que la reproduction, photographique ou gravée, d'un tableau perdu.

L'interprétation était partie intégrante de ces drames ou de ces comédies, et la retrouver est une chimère. Les succès prodigieux dont nous entendons l'écho dans les articles du temps, la

façon dont ces articles jugent l'œuvre, montrent assez que nous ne saisissons plus ce qui mettait alors en relief le caractère, la couleur et l'originalité de ces airs, de ces scènes, de ces ensembles, l'espèce de collaboration que les voix apportaient au compositeur, — et par ailleurs, les exigences spéciales du public dilettante.

Ce n'est pas le lieu de chercher à définir ce qu'étaient ces voix, pourquoi elles existaient alors et n'existent plus, comment le souci d'une voix vraiment belle en soi, pure et ductile et moelleuse comme le son d'un stradivarius évoqué de main de maître, pouvait s'allier à une technique consommée, et, qui plus est, à un style large, sincère, émouvant ou spirituel, expressif et varié... Dans une conversation, rapportée encore par M. Michotte[1], Rossini rappelait ainsi par quelles étapes successives devait passer un artiste à cette époque du *vrai* « bel canto » et qu'il fallait déjà six à huit ans d'étude de l'organe avant d'en arriver au style. Il faisait aussi remarquer, — et cette observation est capitale, — que, telle qu'elle devrait être rendue, cette profusion de fioritures vocales auxquelles incite, seule, la souplesse sonore de la langue italienne, cette virtuosité qui nous rebute et qui nous paraît si

1. Dans la revue *Musica*, n° de septembre 1910.

souvent le plus absurde contre-sens, — pouvait parfois *ajouter* à l'expression et à son éloquence. Au surplus, ce n'est pas les plus fins et les plus délicats vocalistes en demi-teinte, d'aujourd'hui, qui nous en peuvent donner la moindre idée : les virtuoses de jadis vocalisaient à pleine voix, et, — comme un pianiste aux prises avec une sonate ou des variations — faisaient saillir la phrase sous les fioritures.

Mais enfin, il reste les partitions mêmes, et n'en déplaise à Rossini, elles sont d'un vif intérêt. Pas une, où l'on ne rencontre quelque page originale, intéressante, directement jaillie du caractère ou de la situation, pas une qui ne porte la marque de cette joie de créer, de cet amour des belles sonorités, de ce besoin de vie, d'expression, de naturel dont témoigne toute sa jeune carrière. Tout chante, oui, dans sa musique, les instruments comme la voix, et avec une sûreté d'enchaînement des motifs, une vie et une souplesse joyeuses, une clarté, une franchise entrainantes, qui vraiment n'ont pas leurs pareilles. Mais aussi comme on comprend, — du jour où il ne se sentit plus libre, — soit que le public italien dépréciât ses essais de réaction, ses efforts pour élargir sa manière, pour enrichir sa palette sonore, pour donner du caractère à son action dramatique, soit qu'au contact de

l'École française, il reconnût la nécessité de reprendre sur de nouvelles bases toute sa dramaturgie musicale, comme on comprend qu'il ait préféré s'abstenir et quitter la lice !

On le comprend, sans l'approuver, bien entendu. Quand il était écolier, les règles qu'on lui imposait le paralysaient, le rebutaient : il lui fallait le libre élan de son instinct, de son génie insouciant. Quand il se rendit compte que les règles étaient tout de même nécessaires pour fortifier et varier le génie, il lui parut qu'il était trop tard : il renonça. Il ne l'eût pas dû. Il en avait trop fait pour ne pas poursuivre et achever. La haute dignité de son art lui commandait cela. Faut-il admettre qu'il ne la sentait pas ?

On en arrive un peu à la même conclusion lorsqu'on examine cette autre résultante de son insouciance : la médiocrité de la plupart de ses livrets. On ne lui reprochera certes pas de s'être trompé sur la valeur de tel ou tel, et de n'avoir pas été mieux inspiré, lorsqu'il s'y attaquait. Il n'a été donné qu'à très peu de compositeurs de faire un chef-d'œuvre d'une platitude. On lui reprochera, sachant parfaitement à quoi s'en tenir, d'avoir passé outre, en haussant les épaules. On voit trop, en effet, que, si la création musicale était pour lui un plaisir, aisé à satisfaire, le plus somptueusement possible, l'*œuvre d'art*,

l'œuvre durable, éternelle, l'inquiétait moins, qu'il en faisait même bon marché.

Je parle de l'époque où ses triomphes emplissaient le monde, où il était le maître de sa voie. On commence par n'avoir pas le choix, c'est entendu, et Rossini nous l'a dit : il fallait vivre, d'abord. Mais, plus tard, s'il avait su attendre, chercher, se montrer difficile..., quels chefs-d'œuvre n'eût-il pas accomplis ! Et comment ne sentait-il pas que sa spontanéité d'inspiration n'était vraiment heureuse que lorsqu'elle s'épanouissait au contact d'un sujet qui, en quelque sorte, n'attendait qu'elle pour prendre vie ?

Ce n'est pas qu'il n'eût, à sa manière, un souci de perfectionnement continu. Non seulement, comme Gluck, il ne craignait pas de reprendre à l'une de ses précédentes partitions un air, un ensemble particulièrement bien venu, mais il éprouvait à nouveau tel effet qui avait porté, il rééditait tel procédé qui avait réussi. Cependant cette façon de sacrifier le passé au présent, en attendant de sacrifier le présent à l'avenir, ne témoigne pas non plus de beaucoup de *foi* dans son génie et son œuvre.

On peut vraiment le déplorer, Rossini était capable de très grandes choses, et il l'avait si bien prouvé, et il en donnait tellement l'impression qu'on peut presque dire que toute la seconde

moitié de sa vie a bénéficié des très grandes choses... qu'il n'a pas faites.

∴

L'étude suivie des partitions de Rossini n'est pas commode. Le dédain qu'il manifestait pour la plupart d'entre elles a été pris au mot par les éditeurs en même temps que les directeurs de scènes. Beaucoup sont introuvables. La célèbre maison Ricordi, de Milan, les a *toutes* éditées, au fur et à mesure, et cette édition (de format oblong) est épuisée depuis longtemps.
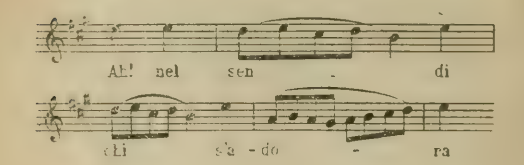
Raison de plus, ce me semble, pour donner ici un aperçu de chacune d'elles, qui souligne, si faire se peut, les étapes du musicien, et qui mette en relief les pages les plus dignes, toujours, d'intérêt.

C'est à Venise, nous l'avons vu, que Rossini devait débuter et faire ses adieux sur la scène italienne. Le même librettiste a donc collaboré à sa première et sa dernière partitions, et G. Rossi, l'auteur de *Semiramide*, fut aussi celui de *La Cambiale di matrimonio*. Cette « Lettre de change de mariage » est une petite comédie assez plaisante mais qui n'appelait guère la musique. Elle met aux prises deux négociants : l'un Canadien, ingenu et flegmatique, l'autre Anglais et

toujours bouillant. Le premier, ayant annoncé au second qu'il vient en Europe pour chercher femme, et même, ayant envoyé une lettre de change que devra lui présenter la personne proposée, l'Anglais imagine de choisir sa propre fille, sans s'inquiéter si celle-ci n'a pas déjà le cœur pris. Or, elle aime, en effet, un commis de son père, entré dans la maison pour se rapprocher d'elle et faute de fortune. Le Canadien est un homme excellent, mais strict, qui s'en tient d'abord aux termes de sa lettre ; mais on lui fait remarquer qu'il y a hypothèque sur l'objet de son marché ; il comprend et inscrit sur la lettre : « à l'ordre de M... », puis pour calmer la colère du père, il adopte son jeune rival.

Les parties les plus heureuses de cette bluette, et qui ont le mieux servi le jeune musicien, sont celles où s'accuse le contraste entre la vivacité de l'un et la placidité de l'autre : les deux duos des deux hommes, notamment, — premiers d'une série notable dans l'œuvre de Rossini qui aimait beaucoup traiter ces scènes-là, et les réussissait à ravir, — où la lenteur rythmique de l'homme à la pipe s'oppose très heureusement à la volubilité enragée de l'homme au pistolet. On note encore comme de bonne comédie musicale le trio où les deux amants s'efforcent d'intimider le pauvre Américain et de lui faire peur. La

clarté, la gaîté, la verve spirituelle, distinguent cette petite partition, dont l'orchestre est déjà plus nourri, plus vivant qu'on ne s'y attendrait. Certains passages annoncent un tour mélodique que *Le Barbier de Séville* développera (par exemple dans l'allegro de l'air de Fanny).



Du reste, ce nom célèbre n'est pas évoqué ici sans à propos. *L'Equivoco stravagante* est une des partitions les moins connues de Rossini. Véritable opérette, comme nous dirions aujourd'hui, avec la plus « extravagante équivoque » en effet pour « clou » principal, elle est pourtant d'une verve copieuse, claire, enjouée, et contient en germe bien des idées de morceaux et d'ensembles, de tours de phrase et d'effets sonores qui feront notre joie ou notre charme dans mainte œuvre plus réputée. Et d'abord, dès la première page, l'œil est attiré par un rythme bien connu. L'ouverture est déjà celle du *Barbier de Séville!* A la bonne heure! Voilà en effet l'ouverture qui convenait à la

omédie : Pourquoi nous disait-on qu'elle avait été composée pour *Aureliano?* En tête d'*Aureliano* ou d'*Elisabeth*, elle n'est que contre-sens ; elle ne retrouvera son harmonie qu'avec *Le Barbier*. Ce rythme vif et pimpant, cette évocation de bons tours joués et de prestes va-et-vient, ce n'est pas pour une tragédie que Rossini les a conçus, mais pour une comédie, et bouffe!

Celle-ci l'est amplement, en 2 actes, pour la première fois, et plus de 25 morceaux. La donnée met en scène, dans un château ancestral, un nouvel anobli, répondant au nom plaisant de Gamberotto (jambe cassée), et sa fille, qui se pique de lettres et de philosophie et dont l'esprit plane au-dessus des contingences humaines ; plus deux prétendants : l'un, Buralicchio, hobereau riche, sot et prétentieux, l'autre, Ermano, pauvre, mais vraiment épris d'Ernestina, et qui imagine, pour l'approcher, de se présenter comme professeur de philosophie. C'est ensuite affaire à lui d'amener la belle à se laisser pénétrer par l'amour, et il y réussit. Mais il serait chassé sans rémission par le père, si Frontin, valet de celui-ci ne s'intéressait à lui. C'est ici que se justifie le titre. Frontin, profitant de la venue au château d'un détachement de troupes, de passage, « révèle » adroitement à Buralicchio qu'Ernestina n'est autre que le fils de Gamberotto et non

sa fille : qu'il avait d'abord voulu faire du théâtre, d'où sa voix de contralto... vous m'entendez... et qu'on le cache ainsi parce qu'il a déserté... Buralicchio, furieux de s'être ainsi laissé jouer, n'a rien de plus pressé que de dénoncer Ernestina, que l'on vient arrêter et mettre en prison. Grâce à Ermano, qui lui apporte, par la fenêtre, un uniforme, elle s'évade... et ravit de ses chansons les soldats qui la prennent pour une jeune recrue. Buralicchio, qui a eu le temps de se brouiller avec Gamberotto, et que les paysans poursuivent bâtons en mains, « révèle » à son tour le beau secret à ses agresseurs, qui éclatent de rire et se contentent dès lors de se moquer de lui, tandis qu'Ermano, se fait agréer pour époux d'Ernestina.

Une verve juvénile, et débordante, tel est le caractère principal de la partition. Elle se manifeste dans les idées d'abord, faciles mais alertes, puis dans le jeu plaisant des sonorités de mots (par exemple le trio de Gamberotto, Ernestina et Buralicchio au finale du deuxième acte) dans les rythmes syllabiques rapides (comme dans le quatuor où Gamberotto présente à sa fille son prétendu et le professeur de philosophie), ou le quintette de l'arrestation d'Ernestina, au second acte); dans ses motifs obstinés d'instruments (tel le finale du premier acte, l'annonce de l'ar-

rivée du corps de troupe, ponctué de tambours) ; dans la large bouffonnerie des airs comiques, qui semblent se moquer d'eux-mêmes... Beaucoup des effets obtenus, des procédés employés ici, se retrouveront plus mûrs dans les comédies lyriques qui suivront.

⁂

L'Inganno felice ou l'heureux stratagème (le vrai sens serait : « Une traîtrise qui tourne bien »), porte, comme *La Cambiale*, le titre de « farce », mais son genre est tout opposé, romanesque, romantique, presque tragique, et d'ailleurs inspiré des contes du moyen âge. — Trompé par un traître, le duc Bertrando a jadis chassé sa femme et la croit morte; or elle a été recueillie par un vieux chef de mineurs, que chacun croit son oncle. Un jour vient, cependant, où le duc visite la mine, accompagné de ce même officier, et la vue de la nièce supposée les trouble, en réveillant, sans raison apparente, les remords de l'un, les craintes de l'autre. Le traître minute aussitôt un enlèvement, mais le duc, prévenu, le guette, s'arrange de façon qu'il évoque le souvenir de sa victime et, convaincu du crime, le fait arrêter, tandis que la duchesse reparaît dans les vête-

ments qu'elle portait il y a dix ans, et se fait reconnaître.

Cette œuvre, sans longueurs, ramassée, sincère, a vraiment du caractère en dépit de quelques excès de fioritures peu d'accord avec la gravité des situations et l'on comprend l'impression qu'elle produisit. Rossini y marque une indépendance, une personnalité naissante, fort attachantes à suivre, et où certains, comme Stendhal, ont voulu voir les idées mères de mainte page des œuvres de sa maturité. Le trio où le duc se retrouve en présence de sa femme, sans que celle-ci réponde à sa secrète émotion en se faisant connaître, est resté longtemps célèbre pour sa belle tenue. La seule page comique est un duetto où l'oncle supposé et l'affidé de l'officier traître jouent au plus fin... pour s'apercevoir qu'ils sont l'un et l'autre au courant des choses : la musique, adroite et rapide, rend avec relief toute cette scène. Enfin l'ouverture mérite encore qu'on la remarque et la joue ; elle fait bonne figure parmi les « symphonies » dont Rossini a fait précéder un certain nombre de ses ouvrages. Comme dans toute la partition d'ailleurs, le souci d'une orchestration plus riche y est sensible.

*
* *

En qualifiant d'« oratorio » *Cyrus à Babylone ou la chute de Balthazar* on a presque autant donné le change sur le caractère de ce drame lyrique qu'en traitant de « farce » l'*Inganno felice*. C'est un grand spectacle dont les péripéties : festin de Balthazar, prophétie de Daniel, marche au supplice de Cyrus prisonnier et pathétiques adieux à sa femme et à son fils, apothéose de son brusque triomphe... sont largement traitées et selon une somptueuse mise en scène. Malheureusement, on attend trop longtemps ces pages éloquentes ; et celles qui les précèdent, même lorsque Balthazar poursuit Amira de sa passion et s'exaspère devant sa fierté et la fidélité qu'elle témoigne à son époux, paraissent trop décousues, trop mal agencées. L'œuvre n'était pas viable et c'est vainement qu'on essaya, à diverses reprises, de la remettre en honneur. Elle était pourtant animée d'un beau souffle musical et plus d'une page annonce, avec l'étonnante souplesse d'imagination et d'écriture de cet enfant de vingt ans, une sincérité d'impression vraiment attachante et qui n'est pas à dédaigner.

Fidèle à son usage, qui donnait un heureux équilibre aux voix, Rossini a fait de son héros Cyrus un travesti, un contralto. Nous rencontrerons ce même parti dans bon nombre de ses partitions, depuis *Tancrède* jusqu'à *Sémiramis*.

C'était, en somme, la persistance normale de la tradition des castrats, — si admirés, si admirables soupirait encore Rossini à la fin de ses jours, bien qu'il n'eût eu affaire à l'un d'eux qu'une fois, nous le verrons.

⁂

Revenons à Venise. Des deux comédies en un acte de cet automne : *La Scala di seta* (l'échelle de soie) et *L'Occasione fa il ladro* (l'occasion fait le larron, ou l'échange de valise), rien, semble-t-il, n'a survécu, même dans les partitions suivantes. On y reconnait pourtant la même verve facile, la même abondance d'idées que dans les autres partitions de cette époque. Mais la trame est trop lâche de ces œuvrettes rapides : elle cède si on insiste.

Le sujet de *La Scala di seta* est une histoire de mariage secret. Dormont a promis sa pupille Giulia à Blansac, et elle est déjà mariée à Dorvil, qu'elle reçoit secrètement chaque nuit par le moyen d'une échelle de soie. Une jeune cousine, qui habite aussi la maison, Lucilla, s'éprend, heureusement, de Blansac, et, bien que ce dernier, habitué aux bonnes fortunes, ne se laisse pas détourner de Giulia par Dorvil (qu'il a rencontré à propos et qui est son ami), mais se flatte

simplement d'avoir fait deux conquêtes pour une, le dénouement serait facilement atteint, si un valet ridicule, qui se croit de l'esprit et qui n'est qu'un sot, ne venait tout embrouiller à plaisir. L'échelle de soie oubliée a d'ailleurs révélé un rendez-vous qui était pour Dorvil, que Blansac prend pour soi, que le tuteur imagine pour Lucilla... Un sextuor achève tout pour le mieux, mais les longueurs et le manque d'action sont notoires.

La musique a toutefois de la grâce et de la gaîté, et le trio d'introduction n'est pas sans rappeler Mozart. Le duo entre Giulia et le valet à qui elle se fie imprudemment est amusant comme tour de phrases et vivacité...

Dans *L'Occasione*... dont les deux tableaux sont fort développés, le librettiste (Prividali) s'est souvenu des *Jeux de l'amour et du hasard*, mais sans en garder l'esprit, le tact et la grâce extrême. Bérénice, nièce d'Eusebio, a bien l'idée de changer de nom et d'emploi avec sa camériste Ernestine, pour mieux connaître le comte Alberto, son prétendu. Mais si le... fantaisiste Parmenione se présente sous son nom, c'est qu'il a cyniquement profité d'un échange fortuit de valise dans l'auberge où il a rencontré le comte. Il lui a pris son nom, ses papiers, ses vêtements mêmes, et soutient son personnage à

la face même d'Alberto. Mais Bérénice se méfie, lui tend des pièges, le perce à jour, et comme il plaît d'ailleurs à Ernestine, c'est par un double mariage que se termine l'imbroglio.

Les caractères sont adroitement évoqués par la musique : la distinction du comte, la vivacité de Bérénice, la verve fantaisiste du « bouffe » Parmenione, l'esprit gai d'Ernestine. Le rythme syllabique des mouvements vifs, dans le style de l'ancien opéra comique, la verve lumineuse des broderies, sans excès, la sûreté d'allure des ensembles, donnent beaucoup d'agrément à cette partition, qu'il ne faudrait qu'abréger un peu pour remettre en honneur.

* * *

Au surplus, ce qui est intéressant, c'est ce qui marque évolution ou progrès, et ce n'est pas avec ces bluettes qu'il faut voir ces qualités, mais avec *La Pietra del Paragone*. Cette fois, nous avons affaire à une œuvre qui compte, et le public de la Scala ne s'y trompa pas : c'est le premier, le plus spontané et le plus long succès qu'y ait connu le répertoire de Rossini : il fallut jusqu'à 53 représentations, pendant l'automne de 1812, pour contenter les dilettantes. Rossini, néanmoins ne lui accorda pas, dans la suite, un

brevet de longue vie : comme une épreuve qu'on efface au profit d'une gravure nouvelle, il y puisa sans hésiter lorsque l'occasion lui en parut bonne.

La « pierre de touche » en question, c'est la fortune ou la ruine de l'homme dont les femmes briguent l'amour. Elles sont trois qui entourent le comte Asdrubale et aspirent à l'épouser ; mais une seule, Clarice, l'aime réellement. Las de leurs assiduités, auxquelles divers comparses, un journaliste intéressé, un poète ridicule, un aimable homme de lettres, joignent les leurs, le comte feint d'être ruiné soudain par une fâcheuse affaire. Et chacun de l'abandonner, sauf Clarice et l'honnête Giocondo. Le comte, cependant, poursuit l'épreuve, et si loin, qu'il finit par se laisser prendre à son tour à celle que lui ménage Clarice et serait au désespoir... si Giocondo ne la lui amenait enfin.

Les allées et venues des personnages secondaires, souvent traités en caricature, les situations grotesques où les met leur sottise, ou la maligne fantaisie du comte, forment la note comique de la partition. La note sentimentale n'y tient pas moins de place, parfois avec beaucoup de charme et de délicatesse. Mais l'ensemble n'est ni sans longueurs ni sans obscurité et sans décousu, ce qui explique assez que l'ou-

vrage ait perdu sa vogue par la suite. Les hors-d'œuvre, et les effets sans lien réel avec l'action, sont toujours une cause de ruine. Pourquoi, dans les derniers tableaux, Clarice revêt-elle un uniforme de capitaine et se fait-elle passer pour son frère Lucindo ? Simplement parce que son interprète, un contralto, a désiré retrouver le succès que remportait l'Ernestina de *L'Equivoco stravagante*, sous un travesti et dans une scène toute semblable.

Ceci dit, le style est, d'une façon générale, excellent. Il est bouffe avec légèreté et esprit, il est piquant et ne traîne jamais. Le personnage de Clarice est charmant de sincérité. C'est elle qui chante cette jolie invocation à l'écho (celui du comte, caché) « Eco pietosa... » qui fut longtemps célèbre en Italie. Rien, d'autre part, qui soit plus vrai que le quatuor du second tableau : « Voi volete e non volete... » léger, vif, aimable, — ou d'une verve plus comique que le trio où le comte et Giocondo forcent à se battre le prétentieux journaliste Macrobio, — si ce n'est le sextuor, célèbre également, où le comte, déguisé en marchand turc, vient lui-même défendre ses créances supposées et se divertir à affoler la société en voulant mettre leurs propres effets sous scellés. — Stendhal rapporte que son mot de *Sigillara* ! « il faut poser les scellés ! » répété

ici, à tout bout de champ, mettait le public en délire.

Enfin on peut remarquer un orage (*temporale*), hors-d'œuvre qui amusait et que nous retrouverons plus d'une fois, et un beau *crescendo*, le premier, également, de ceux que le Maître s'ingénia à placer partout, puisqu'ils faisaient grand effet.... jusqu'au jour où l'on en eut trop. Le fécond Giuseppe Mosca déclara que l'idée venait de lui ; mais est-il bien sûr que lui-même ne l'eût pas prise ailleurs ? Et puis, ici encore, tout est dans « la manière » : l'idée seule ne suffit pas.

*
* *

Demetrio et Polibio, qui vit la rampe la même année 1812, était, nous le savons, le premier essai théâtral de l'élève du lycée de Bologne. La partition en témoigne, mais, déjà, avec la sûreté naissante de l'expérience. Elle a de la fraîcheur et du savoir-faire tout ensemble. Seulement, le drame même est passablement gauche, comme l'essai d'un amateur, et n'offre d'intérêt que par certains épisodes.

Polybe, roi des Parthes, traite comme un fils le jeune Sivène, qu'il a recueilli tout enfant ; bien plus, sachant son amour pour Lisinga, sa fille,

il unit l'un à l'autre. Cependant, un ambassadeur du roi de Syrie se présente sous le nom d'Eumène et réclame Sivène : sinon, c'est la guerre... D'où vient ce caprice? C'est que Sivène n'est autre que Démétrius, le fils du roi de Syrie, et que cet Eumène est ce roi en personne. Violent et hardi, celui-ci ne voit pas d'autre ressource que d'enlever son fils par ruse. Il pénètre, la nuit, dans les appartements royaux, et se saisit de... Lisinga, qu'il prenait pour Sivène... N'importe ! c'est un otage !

Nul doute que Sivène ne la cherche et ne vienne ainsi se jeter entre les mains de son père. — C'est bien ce qui arrive, mais Polybe accompagne son fils adoptif, et cette violente rencontre n'aboutit qu'à séparer une fois de plus les amants. Et chacun d'eux se plaint à son père (car Eumène s'est enfin fait reconnaître). Finalement, Sivène s'échappe, rejoint Lisinga, et tous deux *surprennent* Eumène... Avant qu'il ait le temps de crier trahison, ils sont dans ses bras. Polybe peut paraître à son tour : tout est expliqué, pardonné, arrangé.

Les deux rois eussent pu commencer par là... Et c'est cette impression qui ôte son intérêt à ce conflit trop inutile, à cette pièce basée sur des mystères trop superflus.

Si l'œuvre nous paraît assez pauvre de mu-

sique proprement dite, elle est pleine des plus aimables idées, et surtout d'une tendresse, d'une pureté, d'une sincérité d'expression vraiment séduisantes. Plusieurs duos, et d'abord un quatuor, celui qui met aux prises les deux pères et sépare les deux amants, l'un des types, en quelque sorte, de la première manière de Rossini, conservent encore une saveur qui doit garder l'œuvre de périr.

Comme dans *Ciro*, c'est un travesti qui figurait le héros de la pièce (l'une des sœurs Mombelli, contralto ; l'autre était soprano) mais on doit noter aussi la présence d'une basse. Le fait était devenu assez rare, dans l'*opera seria*, pour qu'on le signale comme une originalité de la part de Rossini. Elle sera plus sensible encore avec *Tancrède*.

*
* *

J'ai dit qu'une anecdote, partout répétée, nous présente *Il Figlio per azzardo* ou *Il Signor Bruschino* comme un mauvais tour joué par Rossini à son directeur. A ne s'en rapporter qu'à la partition, rien absolument n'en justifie l'exactitude. Le sujet, d'abord, vaut au moins ceux des « farces » précédentes. Et puis la musique, telle qu'elle a été éditée et même rééditée, est char-

mante, d'un bout à l'autre, à commencer par l'ouverture, gaie, joliment tournée, semée de petits effets amusants et originaux.

La donnée est celle-ci : Le vieux Gaudenzio destine à sa pupille Sophie le fils du seigneur Bruschino. Mais Sophie est éprise de Florville, qu'elle ne voit qu'en cachette, ce dernier étant fils d'un ennemi de Gaudenzio. Cependant Florville apprend que Bruschino fils, dont la vie n'a rien d'édifiant, est en ce moment dans une auberge voisine où on le retient faute de paiement de ses dettes; et il imagine de se faire passer, auprès de Gaudenzio, pour ce fils repentant. L'arrivée inopinée de Bruschino père, furieux contre son fils, gâterait tout, si Gaudenzio ne prenait cette colère et sa stupeur en présence de Florville pour une sévérité paternelle qu'il doit calmer. En définitive c'est tout de même Bruschino qui unit les deux amants, car il ne découvre Florville qu'une fois le consentement donné par Gaudenzio et pour faire pièce à celui-ci.

C'est, en somme, la farce italienne classique, et la musique en suit avec esprit et souplesse les péripéties amusantes. Le premier duetto entre Florville et Sophie, dans un mouvement lent et doux, est des plus harmonieux qui soient. La scène de l'arrivée de Bruschino, ahuri et furieux, s'épongeant, grognant, n'arrivant pas à se faire

entendre, est rendue avec une verve syllabique on ne peut plus plaisante. Un peu partout, le piquant des mots italiens est mis en valeur au plus grand profit de la couleur de la musique, le mouvement est très *théâtre*, et plus d'un passage, rapide et léger, annonce directement *Le Barbier de Séville*.

*
* *

Avec *Tancrède* nous entrons dans un monde nouveau. Rossini ressemble ici à un explorateur qui aurait essayé de divers chemins, avec plus ou moins de bonheur, et qui a enfin trouvé la vraie voie, celle qu'il ne quittera plus. Désormais, selon l'expression d'Henri Lavoix, qui ne parle, il est vrai, que de l'instrumentation, « chaque œuvre paraît préparer la suivante » et l'histoire de son orchestre peut être suivie œuvre par œuvre. Dans *Tancrède*, la grande nouveauté c'est le rôle important des instruments à vent et le brillant, dès lors, l'éclat, la vie de l'orchestre. Il ne manqua pas de gens pour taxer l'œuvre de trop savante, ou pour la dire inspirée de l'Ecole allemande. Il faut y regarder de. près pour l'apercevoir; mais il est vrai que Rossini était homme à tirer profit de tous les styles et de

1. *Histoire de l'Instrumentation*, Paris, 1878, in-8°.

toutes les écoles, et que plus d'une de ses innovations, et par exemple cette place accordée aux sonorités impérieuses n'était que la remise en honneur d'un usage courant chez les vieux maitres italiens. D'autre part, — mais déjà *Ciro* et *Demetrio* nous avaient montré cette tendance, — ce n'est plus à une série d'airs que nous avons affaire, c'est à des ensembles, des quatuors, des trios, des duos, comme dans l'opera buffa ; et, reliés par des récitatifs d'ailleurs plus fermes, plus expressifs, ils donnent à la partition une unité, et une vie vraiment attachantes.

Tiré de la tragédie de Voltaire, le poème de *Tancrède* prêtait à l'inspiration musicale et Rossini a su lui donner une couleur chevaleresque, un caractère romantique, une sorte de mélancolie pénétrante et expressive, qui touchent encore aujourd'hui, même à la lecture.

Voici les éléments du libretto :

Syracuse est en guerre avec les Turcs, que commande Solamir ; le fier Orbassan s'est érigé le défenseur de la ville et ne se contente pas de cette domination hautaine, il prétend encore épouser Aménaïde, fille d'Argire, avec qui, à ce prix, il s'est réconcilié. Or Aménaïde est éprise de Tancrède, injustement proscrit par l'influence d'Orbassan, et que l'on croit au

service de Solamir. Et elle a l'imprudence de lui écrire pour le presser de revenir. Cette lettre, portée sans adresse, est interceptée et imputée à crime à la jeune fille par le même Orbassan qui assure qu'elle est adressée à Solamir. Aménaïde sera condamnée à mort si personne ne se présente pour la défendre ! Bien plus ! Tancrède, qui, débarqué sans être reconnu, avait offert ses services contre l'ennemi, Tancrède la croit également criminelle et parjure. Il la défend cependant en champ clos, il tue Orbassan, mais c'est pour fuir et chercher la mort dans les combats. Voltaire la lui faisait trouver. Rossini dévoile à temps l'innocence d'Aménaïde et tout finit sans larmes.

Un des gages les plus appréciables et les plus neufs de l'intérêt qu'offre la partition, c'est l'éloquence personnelle, l'expression de l'orchestre. Ce n'est pas trop dire que, parfois, il évoque la pensée du personnage sous la mélodie chantée par celui-ci. Ainsi en est-il du fameux air d'entrée de Tancrède, que précède une introduction où le gonflement et l'apaisement de la mer, et son ressac, sont très heureusement rendus, et qui, dans la suite, souligne la phrase chantée ou lui répond. L'émotion pénétrante de l'expression dans les moindres phrases de cette page : « Di tanti palpiti... tu rivendrai, ti rivedro... » trans-

portèrent le public. Une analogue beauté d'expression se dégage encore de l'air d'Aménaïde au premier tableau, gracieux et doux, de celui qu'elle chante dans sa prison au début du deuxième acte, tout empreint dès le prélude d'une mélancolie pleine de simplicité et d'élégance, enfin de la prière qu'elle adresse à Dieu pendant le combat de Tancrède, larges accents, tantôt pleins d'élan, tantôt comme découragés, que les vivats lointains.interrompent brusquement de la façon la plus belle et dont l'accompagnement orchestral est particulièrement riche. On signalera encore, comme ensembles, le duetto de la rencontre d'Aménaïde et Tancrède, et celui où ils se séparent, sur la place de Syracuse, d'un sentiment délicat et d'une mélancolie comme désabusée ; puis le charmant quatuor et le crescendo qui termine le premier acte, d'un effet puissant et d'un orchestre large et coloré, avec certain motif obsédant des plus réussis ; enfin le dramatique des mouvements guerriers de Tancrède soit dans sa scène avec Argire, au deuxième acte, lorsqu'il brandit son épée (« il vivo lampo... »), soit dans la scène finale, et ses beaux changements de ton brusques. L'usage des fioritures gâte un peu un certain nombre de ces pages. Pourtant, il n'y a pas encore abus.

*
* *

On ne peut rêver contraste plus complet, à quelques mois près, que celui qu'offre avec *Tancrède*, *L'Italienne à Alger*. C'est l'une des bouffonneries les plus constamment bouffes, plaisantes, avenantes, qu'ait écrites Rossini. C'est fou, et c'est léger, piquant, frais, comme parfumé d'une grâce facile et simple... Et personne ne s'en doute aujourd'hui. Le rayonnement du *Barbier de Séville* et la supériorité de sa comédie empêchent de voir à ses côtés des chefs-d'œuvre de même valeur musicale : tels *L'Italienne* et *Cendrillon*.

Mustafa, bey d'Alger, s'ennuie de son épouse Elvire, trop aimante, trop dévouée, trop à ses ordres. Parlez-lui d'une Italienne, à la bonne heure ! Il y aurait plaisir à la mater. Justement, Ali, qui s'entend avec les corsaires de la côte, en trouve une, au débarqué, belle à ravir et volontaire à souhait. Elle était partie à la recherche d'un sien amant, en voyage, Lindor. Est-ce ainsi que sa constance méritait d'être récompensée ? — Or, voici qu'elle ne pouvait mieux rencontrer, car Lindor est déjà entre les mains de ce même Mustafa ; un même sort fut le sien ; et il possède la faveur du maître, qui ne trouve

pas de meilleur moyen de le remercier de ses services, et de se débarrasser d'Elvire, qu'en les renvoyant, ensemble, en Italie. Cependant Isabelle, — c'est notre Italienne, — n'a pas plutôt reconnu Lindor et su son prochain départ, qu'elle a combiné son plan. Elle va ensorceler Mustafa de sa confiance amoureuse, de sa mutinerie capricieuse, de sa décision irrésistible ; et une fois bien ahuri, elle utilisera, pour s'évader, le vaisseau qui doit emmener Lindor avec Elvire, et fera ainsi reprendre celle-ci par le bey, ravi de retrouver une paix et une soumission dont il avait méconnu les avantages.

Un comparse ajoute à la gaieté de cette intrigue, c'est messer Taddeo, sot poursuivant d'Isabelle, qui l'accompagne partout, qu'elle garde ici auprès de soi en le déclarant son oncle, que Mustafa, en cette qualité, ménage, et qui, ne connaissant pas son rival Lindor, ne s'aperçoit qu'au moment d'embarquer qu'il a servi ses intérêts. Quant à la nature du stratagème employé pour donner le change au bey, elle suppose chez celui-ci une dose de naïveté peu ordinaire : pour le rendre vraiment digne d'elle, Isabelle l'enrôle dans la confrérie des *pappataci*. On mange, on boit, on dort ; on ne prend garde à rien de ce qui se passe autour de soi, et l'on est aimé de toutes les femmes. Ravi et docile,

Mustafa voit sans mot dire Isabelle monter avec Lindor sur le vaisseau qui lève l'ancre...

Il est aisé de voir par cette analyse combien la comédie devait prêter étoffe à la fantaisie féconde du jeune musicien. De chaque scène, de chaque conflit comique il a su tirer le parti le plus original et le plus éloquent.

Après une ouverture gaie et pleine de vivacité, dont la réputation n'est plus à faire, on est arrêté surtout, au premier acte, par la cavatine de Lindor, élégante et claire, et son duo avec Mustafa qui lui parle d'épouser Elvire, d'une volubilité amusante, d'un beau style Mozartique ; puis, au bord de la mer, le mouvement d'orchestre du chœur des corsaires, très piquant, et le duetto entre Isabelle et Taddeo lorsqu'après s'être disputés ils conviennent de rester unis, d'un rythme entraînant, amusant au possible, vite célèbre ; enfin tout le finale, un vrai chef-d'œuvre, dans le goût des meilleurs du *Barbier* : ensemble avec répétitions de motif les plus plaisantes du monde ; phrases d'Isabelle à la vue de Mustafa, et de celui-ci déjà épris d'elle, d'un tour fleuri, mais où les fioritures sont d'autant plus heureuses qu'elles sont un élément comique ; petit trio charmant ; grand ensemble où chaque personnage exprime son ahurissement d'une façon spécialement

bouffonne... tout ceci très théâtre, et qui ne prend que par le jeu son irrésistible valeur.

Au second acte, c'est l'air de Taddeo apeuré, d'un joli tour, et drôle; la scène de la toilette d'Isabelle s'habillant en turque, pleine de grâce, et où les fioritures sont tout à fait dans le style ; et le quintette qui suit, où Mustafa essaie vainement, par ses éternuements concertés, de faire partir Taddeo qui se cramponne... Il y a ici autant de grâce piquante que de verve, avec une vivacité d'élocution tout à fait amusante. Puis le fameux trio, élégant et pas long, où Mustafa se fait expliquer le devoir d'un bon *pappataci* ; l'air d'Isabelle, encore parfumé de Mozartisme, charmant de mélodie et d'entrain ; et le finale, c'est-à-dire la cérémonie qui fait Mustafa *pappataci* et le départ si plaisamment amené des conjurés sur un rythme de barcarole, pages pleines d'idées exquises, où la volubilité joue encore son rôle, où l'action ne traîne pas.

.˙.

Il y a peu de chose à dire d'*Aureliano in Palmira*. L'action, passablement confuse et piétinant sur place, ne pouvait guère inspirer Rossini que par endroits, par situations. Aurélien, vainqueur de Zénobie, maître de son défenseur Arsace,

se consume en fureur et en jalousie devant le spectacle répété de leur amour et de leur dévouement mutuel, pour finir, au dénouement, par les laisser en paix, moyennant leurs serments de fidélité à la souveraineté Romaine. Et c'est tout. Mais le premier duo, tendre, pénétrant, où Arsace jure à la Reine de revenir du combat digne d'elle..., l'air d'Aurélien ébloui à la vue de l'héroïne qui est venue jusqu'à lui pour sauver Arsace et se déclarant son prisonnier.., celui d'Arsace plein d'élan et de noblesse, lorsqu'il revoit les « douces forêts » de son pays, et surtout le duo où, dans la nuit, il rencontre Zénobie errante et désolée « Mille sospiri e lagrime »... autant de pages dignes de Rossini. Il y a un peu abus de fioritures, et leur disparate est sensible avec le tragique de certaines situations. Mais nous savons que ces broderies ne sont rien à côté de celles que composait le fameux Velluti lorsqu'il créa le personnage d'Arsace.

* * *

Romani fut sensiblement plus heureux lorsqu'il imagina *Le Turc en Italie*. Il fut même original par l'introduction du personnage du « poète », qui n'a en somme rien à faire à l'action, tout en s'y rattachant pourtant, en confi-

dent, en ami, mais qui la suit, comme de l'avant-scène, et en note les péripéties successives au profit de l'opéra qu'il veut composer. Il ne laisse d'ailleurs pas de les trouver un peu embrouillées ; et c'est vrai... l'aveu ne remédie à rien. Certaines scènes, nous l'avons déjà remarqué dans d'autres œuvres, ne sont amenées que pour le morceau de musique qu'on voulait introduire, et qui pourrait aussi bien être omis ou transporté en bloc, texte compris, dans une autre partition.

Le prince Sélim voyage en quête d'aventures. Le jour où il débarque, près de Naples, le hasard présente à sa vue, d'une part un camp de Bohémiens, parmi lesquels se trouve Zaïde, sa femme, dont sur de faux rapports il a ordonné la mort, qui a été sauvée et qui l'aime toujours ; de l'autre une coquette Italienne, Fiorilla, que suivent d'un pas égal, et Geronio son mari, et Narciso son cavalier servant, et dont, lui Sélim, s'éprend séance tenante. La comédie consiste dès lors, tout ensemble, à ramener Sélim à Zaïde et à corriger Fiorilla de ses coquetteries. Les jalousies du mari et du patito, la rivalité des deux femmes, les sauts d'humeur de Sélim, en tracent d'avance les scènes, que suit et que prépare parfois le poète. C'est à lui qu'est due, par exemple, l'idée d'un bal où Zaïde revêtira le

même costume que Fiorilla, que le prince est sur le point d'enlever. La confusion des masques y est plaisante. Mais tandis que Zaïde l'emporte et s'embarque avec le prince Turc, Fiorilla se voit abandonnée et de lui et de son époux ; et celui-ci ne lui tend les bras que repentante.

Après une vive ouverture et l'introduction, au camp bohémien, vient une émouvante cavatine de D. Geronio en quête d'une diseuse de bonne aventure, qui lui enseigne comment mettre un peu d'aplomb la cervelle de sa femme ; puis un large et beau salut à l'Italie, du prince Sélim, en débarquant.

Le tableau suivant, chez Don Geronio, nous amène un excellent quatuor, où s'opposent les caractères des personnages. Plein d'esprit et de goût, de grâce piquante, il montre Sélim et Fiorilla faisant assaut de galanteries qui tournent insensiblement à l'amour, tandis que gronde Geronio et soupire Narciso. La scène de reproches du mari à sa femme n'est pas moins heureuse et le sextuor du finale se montre irrésistible, où les difficultés et l'imbroglio de la situation semblent prendre vie et se compliquer encore dans l'ahurissement de chaque personnage.

Une scène très mouvementée, très plaisante, ouvre le second acte : mettant aux prises Geronio et Sélim qui veut absolument acheter Fiorilla

et trouve fort mauvais qu'on la lui refuse. La franchise spontanée, la légèreté, la netteté de ce duetto sont de premier ordre. Un peu plus loin c'est l'air inquiet, syllabique, plein de verve, de Geronio, se plaignant des tours que lui joue l'Amour; puis surtout le quintette du bal, où Geronio croit voir deux Sélim et deux Fiorilla à la fois et réclame sa femme à tous les échos...

Il semble que la verve intense, la fantaisie d'imagination de cette partition eût dû sauver la pièce. Elle a connu de grands succès ; elle a été jouée longtemps ; pourtant Rossini l'a traitée comme une sacrifiée, lui volant quelques-unes de ses maîtresses scènes au profit de nouvelles venues. Le joli duetto du deuxième tableau « Per piacere alla signora » et le quintette du bal reparaîtront dans *La Gazzetta*; et l'étonnant sextuor de l'imbroglio « questo è un nodo sviluppato » dans *La Cenerentola*.

* * *

Sigismondo est, par contre, une des œuvres de Rossini le plus irrémédiablement mortes. Il s'en faut, cependant, que son étude soit entièrement négligeable, et c'est au livret, d'abord, que doit être imputé le fiasco.

Noir, invraisemblable et compliqué, il ennuie

et il agace, bien que les situations n'y manquent pas, qui soient dramatiques et puissent provoquer l'inspiration. Une raison de plus indisposa sans doute : c'est que, ainsi qu'on va le voir, Foppa était revenu au thème qui lui avait réussi dans *L'Inganno felice*... en le rendant d'ailleurs beaucoup plus absurde en ses conséquences.

Sigismond, roi de Pologne, a été amené, par la traîtrise de son ministre Ladislas, à chasser Aldimira, son épouse, fille du roi de Hongrie, et même à en ordonner la mort secrète. Depuis cet acte de colère irréfléchie, on le voit en proie à de vrais accès de folie : un remords le point de n'avoir voulu ni voir ni entendre celle que Ladislas accusait (parce qu'il en avait été rebuté), et sa fureur pourtant renaît au moindre soupçon.

Aldimira, sauvée par un fidèle, lui-même en disgrâce, Zenovito, vit au milieu des bois. Mais un jour vient que la chasse entraîne vers ces lieux Sigismond et qu'il rencontre, sans la reconnaître, celle qui fut la reine et qui se donne pour la fille du vieillard. Cependant, le roi Ulric a appris l'acte de son gendre, et voici que la nouvelle arrive à Sigismond de l'approche de l'armée hongroise. Que faire ? Assurer au roi Ulric qu'Aldimira est toujours reine, et profiter de l'étrange ressemblance de la fille de Zenovito avec elle,

lui faire revêtir les ornements royaux et la présenter ainsi à celui qu'elle appellera son père. Aldimira s'est naturellement prêtée au complot. Mais Ladislas, traître une seconde fois, en révèle la supercherie au roi Ulric, et celui-ci repousse Aldimira, combat et défait Sigismond. Seul, le délire de Ladislas blessé à mort, apporte, avec l'aveu de son crime, la certitude de la vraie personnalité de la reine, qui pardonne, ainsi que son père, à Sigismond repentant.

On distingue, dans cet étrange imbroglio, l'air d'Aldimira, où elle invoque sa chère solitude, tandis que retentissent les bruits lointains de la chasse ; le dramatique duo où Aldimira dit à Sigismond, tout troublé au son de sa voix, qu'elle est fille de Zenovito ; celui où le roi lui conte, non sans laisser deviner son amour, l'infidélité présumée de celle qu'il a sacrifiée ; et le quatuor, douloureusement mouvementé, où Aldimira s'élance dans les bras de son père qui la repousse.

*
* *

Elisabeth, reine d'Angleterre est d'une tout autre importance, — comme aussi la collaboration de l'abbé Tottola, qui ne devait pas donner moins de six poèmes à Rossini, pour le théâtre de Naples, et dont le savoir faire est incontestable.

— Ce n'est pas toutefois qu'elle marque une ère nouvelle, comme on l'a dit parfois, ni par son style ni par son écriture. Il n'y a de nouveau ici que le règne d'Isabelle Colbrand, la nécessité de lui faire des rôles à sa taille, et la recherche de certains effets dont elle ait sa part.

La donnée de l'action est l'histoire, popularisée depuis par Walter Scott mais moins répandue alors, de l'amour d'Élisabeth pour Leicester et de sa fureur lorsqu'elle apprend le mariage secret de son favori en se trouvant en présence de sa femme. Seulement, tragique sous d'autres formes, elle aboutit ici au pardon, et il n'y a de puni que le faux ami qui a instruit la reine.

Les situations sont bien traitées; leur force est mise heureusement en valeur ; il y a de l'ampleur dans la façon d'écrire le récitatif, d'amener les airs ou les ensembles, de faire rendre à ceux-ci le maximum de leur effet... Et l'on conçoit aisément le succès d'enthousiasme qui accueillit l'ouvrage.

Musicalement, ce sont les scènes où paraît la touchante Mathilde qui ont le plus délicatement inspiré le compositeur. Tel est le duo du premier acte, lorsque le favori, revenu victorieux de la guerre, et présentant à la reine, qui lui met au cou un ordre de chevalerie, les otages par lui ramenés d'Écosse, reconnaît soudain parmi eux

sa jeune femme, vêtue en homme. Le ton mineur, choisi par Rossini pour exprimer avec plus de force la tendresse inquiète des deux époux, est d'un charme rare et qui fit comme une impression nouvelle sur le public. Ce ton n'a pas été moins heureusement employé dans la scène du second acte, où Élisabeth exige de Mathilde qu'elle renonce par écrit à Leicester. Il sert ici à marquer la pathétique humiliation de la pauvre femme, répondant, par les mêmes phrases musicales, au ton dominateur de la reine

Celle-ci a pour elle cette déclamation vigoureuse et large, mais pas d'airs, pas de vraie mélodie, si ce n'est une source comme intarissable de fioritures, souvent le plus à contre-sens, le plus malencontreuses du monde. L'interprète en est la cause, et qui pis est, c'est par elle surtout que l'œuvre n'était pas viable, qu'elle est plus morte que d'autres qui ne la valent pas. Non content de l'imposant, magnifique, incontestable effet qu'elle obtenait par sa seule attitude, son geste, sa beauté, son phrasé, Rossini voulut encore faire briller Isabelle Colbrand par toutes les ressources de sa virtuosité, et il y réussit : c'est tout ce qu'il lui fallait. La scène du deuxième tableau, où, instruite par le traître Norfolk (dans un duo fier et passionné), elle offre sa main et la couronne à Leicester, en présence de Mathilde,

puis les fait arrêter, a un véritable caractère et la couvrait de gloire.

C'était le premier finale. L'enthousiasme qu'excita le second ne fut pas moins grand. Un de ces *crescendo*, irrésistibles sur le public, qui restèrent comme la marque de Rossini, y emportait en raffale toutes les émotions résumées de l'auditeur. La scène est dans la prison où Leicester repousse, devant la Reine, les accusations dont Norfolk l'a chargé, et lui révèle la tentative, réelle celle-ci, dont il vient d'être l'objet de la part de ce même officier indigne, pour prendre la fuite et soulever le peuple. Le peuple force en effet les portes, mais acclame Élisabeth.

⁂

Torvaldo et Dorliska est un gros mélodrame, en sept tableaux, fort noir, où l'on ne devine guère la main qui arrangea si légèrement, quelques semaines plus tard, *Le Barbier de Séville* de Beaumarchais. La partition s'en ressent. L'action a pour théâtre « une province au nord de l'Europe ». Torvald est un seigneur que certain duc, terreur de ses vassaux et de tout le voisinage, poursuit et tâche de tuer pour s'emparer de Dorliska, sa femme. Comment celle-ci, fuyant et séparée de son époux, cherche-t-elle asile,

sans le connaître, dans le château même du duc? L'occasion est trop belle : le tyran en profite pour affirmer à Dorliska que Torvald est mort. Exploitant cette vilenie qui a porté à son comble la douleur de l'infortunée, Torvald, prévenu, et qui arrive au château déguisé en bûcheron, apporte au duc une lettre du soi-disant mourant à Dorliska. Malheureusement celle-ci, lorsque le duc la lui présente triomphalement, reconnaît son époux près d'elle et ne sait pas cacher son saisissement, sa joie... Tout se découvre; Torvald est jeté en prison et le duc donne à choisir, à Dorliska, de sa mort ou de la rupture de son mariage. Cependant le peuple s'est soulevé, attaque le château ; les officiers du duc en remettent les clefs à Torvald... La foule entraîne le tyran désarmé.

Il y a quelques belles situations musicales, mais sans lien. Le personnage du duc, incarné par une vraie basse, chose encore rare, fait grand effet en sa violence, et plusieurs airs, fébriles, passionnés sont pleins de caractère. Dorliska a aussi pour elle un air expressif et touchant, au moment de son arrivée, épuisée d'angoisse, au château, et son duo avec Torvald, dans le souterrain où celui-ci est emprisonné et lorsqu'elle vient pour le délivrer, a beaucoup de sincérité et de charme. On citera encore et

surtout le trio du duc, du porte-clef Giorgio et de Torvald, lorsque celui-ci apporte la lettre supposée : « Ah ! qual raggio di speranza ! » scène adroite, passionnée et comique à la fois... Une belle ouverture est en tête de l'œuvre ; on la joue encore.

*
* *

Avec *Le Barbier de Séville* Rossini a vécu une heure vraiment prodigieuse et sans seconde. Ce libretto, cette comédie, choisi de raccroc, au dernier moment, comme faute de mieux, s'est trouvé dans une telle harmonie avec son esprit, son humeur, son génie, que l'inspiration, en même temps que le sens de la note juste, a jailli comme impétueusement, pure, égale, limpide, dominatrice. Rossini doit beaucoup à Beaumarchais, et le fait est évident ; il doit également beaucoup à Paisiello, et l'on s'en doute moins mais la chose n'est pas niable. Et pourtant il a fait l'œuvre tellement sienne, qu'on ne conçoit plus désormais qu'elle puisse être traitée autrement. Rossini, ce jour-là, a créé l'œuvre définitive. On pouvait encore refaire celle de Paisiello, et il l'a prouvé ; on ne refera pas plus la sienne que les chefs-d'œuvre d'un Mozart, d'un Gluck ou d'un Wagner...

Certains ont dit : « oui, mais il manque au *Barbier* la tendresse... ; voyez combien Mozart eût été tendre et délicat... » Sans doute, mais il eût été Mozart et non l'interprète fidèle de Beaumarchais. Est-ce que celui-ci a mis beaucoup de cœur dans sa comédie, et ses personnages offrent-ils une étude d'âmes ? Rossini n'avait pas à en chercher davantage. Tout est de si heureuses proportions dans son adaptation musicale, tout y vit, remue, chante, aime, rit, avec tant d'intensité et de naturel que même les fioritures accoutumées passent comme broderies nécessaires à l'étoffe de la pièce. On ne saurait d'ailleurs trop insister sur la nécessité — et l'intérêt — d'une exécution rigoureusement conforme à la conception originale, qui se contente des fioritures marquées par le musicien et dont l'élégance n'est pas dépassable, qui ne substitue pas un air à un autre et n'en coupe aucun, qui enfin maintienne le personnage de Rosine dans son registre de « contralto »[1] ou, si l'on veut, de mezzo-soprano.

Oui, Rossini a bénéficié là d'une chance extraordinaire : car il n'a même pas eu le temps d'écouter sa paresse naturelle, de chercher parmi ses partitions précédentes quelque page à

1. L'air « Una voce poco fa » descend jusqu'au *sol* grave et le *la* est fréquent dans les ensembles.

sauver et qui le dispensât de frais d'invention. Ce qui fera toujours la supériorité du *Barbier* sur *Cendrillon*, par exemple, cette autre perle de son écrin, c'est que, si celle-ci semble un résumé, exquis, d'ailleurs, et le plus adroit du monde, de tout l'ensemble des opere buffe du maître, celle-là garde l'incomparable fraîcheur de la spontanéité sans effort.

Dès l'ouverture, qu'on jurerait faite pour elle, tant elle en dessine par avance le caractère et l'esprit, on est séduit par la vie, la franchise, le joli goût de cette comédie en musique, où chaque sonorité concourt à l'action et l'évoque, où chaque scène est à sa place, où chaque personnage chante ce qu'il doit chanter, où tout est dans le plus harmonieux équilibre.

Sans doute, nous retrouvons ici tous les traditionnels éléments de succès du genre : cavatines brillantes, ensembles immobiles, au rythme irrésistible et où chacun semble avoir perdu la tête, orage (*temporale*) servant d'entr'acte orchestral sans baisser de rideau, et partout, partout, broderies et fioritures éperdues... Mais quoi? prestement enlevées, ici, elles semblent de mise, et justifiées ; on se trouverait privé de ne pas les entendre.

C'est de la grande école, celle de Mozart, que sont issus des duettos comme ceux du comte

et de Figaro au début, et de Rosine avec Figaro, au tableau suivant..., des airs aussi expressifs et évocateurs que bien pondérés, tel celui de Figaro à son éclatante entrée, tel celui de Basile, de « la calomnie », un vrai chef-d'œuvre, tel celui de Bartolo, où la volubilité est si savoureuse. On ne remarque guère, par parenthèse combien cette page, dans sa forme comme dans son esprit, procède de Mozart. C'est que celle dont l'analogie s'impose ainsi, dans les *Noces de Figaro*, l'air de Bartolo « La vendetta !... » et son allegro syllabique, si original qu'il soit, est toujours coupé.

C'est des meilleurs modèles italiens, Cimarosa le premier, que sortent ces scènes, d'une légèreté si sûre, d'une fantaisie si bien conduite : le premier finale : tapage du comte en soldat, brusque arrivée de la garde, et surtout bousculade des voix parlant toutes ensemble ; et plus tard, le quintette de l'arrivée inopinée de Basile pendant la leçon de chant et son renvoi. Encore une fois, Rossini avait là un texte d'une fantaisie comique incomparable ; mais aussi est-il impossible de rêver plus spirituelle adaptation musicale, naturelle, adroite, sincère, pleine de petites trouvailles — dont au surplus l'orchestre, léger, piquant, expressif, prend sa large part. — Et comment ne pas

encore rappeler le goût, la grâce pure et séduisante de certaines mélodies, comme la première partie de la cavatine du comte (« Ecco ridente in cielo »), qui vraiment fait image ; comme celle de Rosine (« una voce poco fa »), malicieuse et mutine, d'un tour exquis s'il ne devient pas thème à variations acrobatiques ; même l'air de Berta, piquant et léger, « Il vecchiotto cercmoglie » qu'on passe toujours et que Rossini, nous dit-on, choisissait volontiers, quand il chantait.

Cette ariette n'est pas la seule page que la tradition supprime ; et d'ailleurs, cette tradition varie suivant les pays et le texte chanté. Il est incroyable que les troupes italiennes aient jugé à propos de remplacer l'air, si original, de Bartolo, par une page tout à fait quelconque de Romani ; c'est une faute de goût qui n'a jamais été commise dans la version française. En revanche, on ne peut que regretter que cette dernière ne fasse pas état de la chanson du comte sous le balcon de Rosine (« Il mio nome »), avec les réponses de celle-ci. Elle n'est pas de Rossini, il est vrai ; c'est Garcia lui-même, le créateur du rôle, qui l'a écrite ; mais elle était indispensable ici, plus encore que chez Beaumarchais (« Je suis Lindor »), et elle est d'un tour charmant. On regrette moins le dernier air du comte, qui d'ailleurs n'est pas, lui non plus,

dans toutes les partitions. Au moment où il se nomme à Bartolo qui prétend le faire arrêter, et tandis que l'officier et ses hommes s'inclinent respectueusement, Almaviva s'épanouit en quelque sorte dans une orgie de fioritures qui s'étend, s'étend... (« Cessa di piu resistere »). Il est évident que sa victoire n'a pas besoin d'un tel éclat, qui arrête toute l'action. Au contraire, je ne reproche pas à Rosine, comme on l'a fait, de ne pas trouver d'autre expression, de sa surprise et de sa joie, au moment où le comte lui révèle enfin son vrai nom, que dans d'étincelantes broderies (« Ah ! qual colpo »). Je vois là comme un soulagement de l'oppression dont elle était accablée... D'ailleurs, ce trio aboutit à l'allegro « Zitti, zitti, piano, piano », qui est une merveille.

Il y a enfin la leçon de chant, variable à l'infini et comme par essence, où toutes les licences sont permises, notamment celle d'intercaler ici des airs en toutes langues, d'une époque beaucoup plus récente et d'un style absolument hors de propos... La seule version que l'on ignore est celle de la partition (« Contro un cor... ») qui, celle-là, appartenait proprement à l'action, et où des apartés significatifs entre Rosine et le comte (« Ah ! Lindoro, mio tesoro... ») traversent l'air comme s'ils en faisaient partie.

La saveur musicale de certaines de ces pages, — harmonies délicates ou cliquetis des mots, — n'est réellement appréciable que dans le texte italien. Il est sans doute inutile de redire combien cette langue si souple prête à la mise en valeur, soit tragique, soit surtout comique, fantaisiste et imprévue, des sonorités musicales. C'est une facilité, un avantage dont les maîtres du genre, Mozart et Cimarosa, et Rossini après eux, ont *joué* admirablement.

*
* *

La Gazzetta, par sa date, se place entre le spirituel *Barbier* et l'émouvant *Otello*, et disparaît complètement derrière les rayons de cette double gloire. On a peine à la découvrir, si peu de caractère personnel elle a gardé, si peu de bruit elle a fait. Tottola avait été et sera plus heureux : son livret amuserait s'il n'était confus et lourd dans ses épisodes. Peut-être est-ce un essai de comédie contemporaine en musique? Il ne sera pas renouvelé. Mais une fois de plus, le musicien en pâtit. On se demande vraiment, en prenant connaissance de ces partitions, à peine nées, si l'on n'arriverait pas à leur rendre l'étincelle de vie qu'elles recélaient pourtant, en les greffant sur un tout autre texte...

Cette « Gazette » — le titre n'est là que comme cadre de l'action — met en scène, d'une part, un directeur de journal ingénuement fat de son succès et des courbettes qui l'entourent, et d'autant plus aisé à mystifier; de l'autre, sa fille Lisetta qui s'amuse follement des avances dont elle est l'objet et ne cherche qu'à les prolonger, et une amie, Doralice, sentimentale, amoureuse, entre deux soupirants assortis : Alberto et Filippo, celui-ci, toute gaîté malicieuse, celui-là toute passion jalouse. Il y a force déguisement, mascarades... Finalement les deux couples implorent et obtiennent la bénédiction des pères des deux jeunes filles.

Si pauvre que fût cette matière, *La Gazette* ne pouvait succéder au *Barbier* sans le rappeler un peu. La cavatine de Pomponio et surtout celle de Lisetta, au premier acte, ainsi que le finale, un allegro de grand tapage ; au second, le duetto de Lisetta avec Filippo et sa nouvelle scène avec son père, sans compter le duetto et le quintette empruntés au *Turc en Italie*, portent cette marque. La partition, tout au moins, n'est pas ennuyeuse.

* * *

Otello a été longtemps ce qu'on appelle une grande œuvre. Le drame était neuf encore en

musique et si gauche, mal équilibré, « gâché » que fût le livret, Shakespeare y gardait tout de même son empreinte : quelques scènes étaient vraiment pénétrées, vibrantes de sa souveraine éloquence. Ce sont aussi celles qui ont le mieux aidé Rossini.

Le dernier acte n'a pas usurpé sa haute réputation : il reste au premier rang des belles inspirations du maître. Il a une unité et une tenue qui manquent aux actes précédents. Aussi bien n'en semble-t-il pas la suite : il est tout autre. La vigueur des effets, la fièvre de l'orchestre, la vivacité passionnée du chant, ont fait place à une rêveuse mélancolie, à un pathétique concentré, à une poésie toute romantique. Il est harmonieux et d'une simplicité relative mais réelle. — C'est, après une introduction pénétrante et évocatrice, et cette chanson lointaine de gondolier d'un très heureux effet, c'est la célèbre romance du Saule, aux accents de la harpe, et la prière où Desdémone, si désemparée et si pure, tâche de retrouver confiance..., tandis que l'orchestre évoque autant les menaces du complot ourdi contre elle que les sursauts de l'orage extérieur. Le duetto qui suit n'a pas ce beau caractère de simplicité : cependant la déclamation en est énergique, désespérée, sincère. L'accompagnement de l'*agitato* est d'une telle

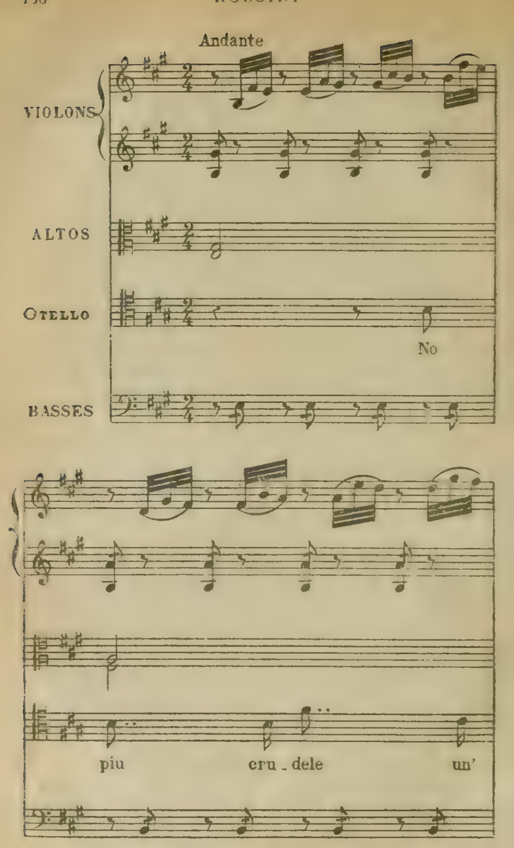
expression, qu'il évoque, à la fin le souvenir de *Don Juan*, et le silence qui suit le meurtre est impressionnant. Au surplus, toute cette conclusion de l'œuvre, et, d'une façon générale, les récitatifs de la partition entière, valent ce que d'excellents interprètes les feraient valoir. Appuyés par l'orchestre, non le clavecin, ils ont souvent une plénitude d'expression d'une grande éloquence.

Les pages attachantes et pathétiques ne manquent cependant pas dans les deux premiers actes, prises à part. On serait sans doute moins exigeant s'il ne s'agissait pas d'un tel sujet, et si le regret de ce qui manque ne venait nuire à ce qui reste.

Après une ouverture dont le début du moins est très harmonieux, on s'arrête au large et noble premier récit d'Otello ; plus beau (comme il arrive souvent dans ce style) que l'air à fanfare qui suit, d'ailleurs plein d'élan et de couleur. Puis, après un duo inutile et trop brillant, de Iago et de Rodrigo, c'est l'entrée de Desdémone — le personnage le mieux traité ici, car son unité de ligne est parfaite, comme sa beauté, — et, après un large prélude, son duetto avec Emilia... Et c'est le premier finale, la grande scène où Desdémone, adjurée par son père d'épouser Rodrigo, se débat comme elle

peut jusqu'à la soudaine irruption d'Otello qui la réclame. Ses longueurs et ses répétitions n'en doivent pas faire déprécier l'éloquence : le chœur « Santo imen » large et sonore, très soutenu par l'orchestre ; les récits qui suivent, aux 3 motifs successivement exposés avec un accent différent, et surtout la malédiction d'Elmiro, brève et superbe, suivie d'un instant de stupeur et d'une reprise toute chaude du chœur « Incerta l'anima » conclusion d'une ampleur superbe.

Le second acte n'est pas moins bien partagé, à l'étudier avec soin, et l'air de Rodrigo serait d'un sentiment très juste, avec ses alternances de fureur et de découragement, d'allegro et d'andante, s'il n'était farci de fioritures. Il faut, sans doute, les prendre pour une expression de délire et de fièvre, car les passages les plus emportés du duo d'Otello et d'Iago sont ornés de même. Une grande fougue relève du reste toutes ces pages, dans l'orchestre comme dans le chant, et le dialogue, très long, qui précède le duo, a beaucoup d'accent. La scène où Otello et Rodrigo se mesurent devant Desdémone éperdue et qui s'évanouit d'angoisse, semble encore plus loin de la vérité, en dépit de son élan. Il faudrait toujours, à nos oreilles modernes, la possibilité de n'entendre que la ligne expressive mélodique essentielle et négliger le


Andante
VIOLONS
ALTOS
OTELLO
No
BASSES
piu
cru - dele
un'

reste. L'air si plein de passion et de fièvre, si coloré, de Desdémone, qui termine l'acte, s'éparpille en fioritures, même aux moments les plus pathétiques, comme le fameux « Se il padre m'abbandonna... », qui faisait couler tant de larmes. Du moins l'orchestre est plus nourri que jamais, ici, et vraiment éloquent par lui-même, ce qui ne laisse pas d'être assez nouveau.

*
* *

Avec la *Cenerentola* nous remontons aux sommets de l'art de Rossini dans le bouffe. Ici, tout concourt à la spontanéité, à la vie de l'œuvre, et l'on n'a pas le loisir de se demander si le langage convient bien au personnage : il en jaillit comme de source. Il est incroyable que cette comédie lyrique, jadis si appréciée, si fêtée, en France, au point d'y balancer dans l'opinion le *Barbier* lui-même, soit aujourd'hui si complètement abandonnée, ignorée, méconnue des directeurs de nos scènes lyriques.

Il est vrai qu'elle ne bénéficie pas de l'admirable livret dont Beaumarchais, presque sans changer un mot, est le père ; et c'est énorme, surtout devant le public français. Il est vrai encore que cette *Cendrillon* est en partie parée des dépouilles de ses aînées. Mais cette objec-

tion, qui pouvait toucher les dilettantes de l'époque, n'a plus, à nos yeux, valeur aucune. Au temps où Rossini écrivait, un certain nombre de situations, d'effets scéniques, revenaient dans chaque opéra bouffe nouveau, et piquaient d'avance la curiosité des habitués. Il est naturel que le premier mouvement de ceux-ci ait été de protester, en réentendant, au lieu d'une inspiration nouvelle, un morceau déjà réputé, puis un autre, puis un troisième. Aujourd'hui, ils réclameraient pour une simple phrase, pour un simple effet reconnu au vol. Mais, encore une fois, nous n'avons à considérer, nous, que l'œuvre en soi et comme elle se présente à nous, l'épreuve définitive et non les essais avant la lettre. Et elle est vraiment d'une fantaisie, d'une légèreté, d'un esprit, d'un goût de premier ordre.

Le libretto est emprunté, presque trait pour trait, à la *Cendrillon* d'Etienne, mise en musique par Nicolo et jouée avec un succès populaire, à l'Opéra-Comique de Paris, en 1810. Mais Jacopo Ferretti, l'adaptateur, a ajouté à son modèle tant de traits de haut goût, tant d'effets de vraie comédie lyrique, que son œuvre est bien sienne et originale. En voici la donnée.

Don Magnifico, baron de Montefiascone, vit médiocrement, dans son château ruineux, entre ses deux filles, insupportablement glorieuses,

et celle que lui apporta sa femme, décédée depuis, et qu'on surnomme Cendrillon. Ces jeunes personnes ne sont pas sans avoir attiré l'attention du prince de Salerne, Ramiro, mais d'abord de son maître, Alidor, qui s'est mis en tête de lui ménager un mariage vraiment capable de le rendre heureux, et pour ce, ne recule devant aucun moyen d'investigation. C'est sous l'aspect d'un vieux pauvre qu'il se présente au château, où seule, Cendrillon l'accueille avec bonté et le réconforte. C'est sous celui d'un tabellion qu'il revient un peu plus tard pour obliger D. Magnifico à avouer qu'il a une troisième fille (celui-ci, du reste, déclare qu'elle est morte). C'est par ses conseils que le prince se montre vêtu comme un simple écuyer et que son valet de chambre Dandini parade sous son nom et éblouit les jeunes folles des manières les plus grossièrement flatteuses. Il venait en pompe les chercher pour le bal, et Cendrillon a vainement supplié de n'être pas laissée à la maison. Ramiro, qui a déjà eu le temps de l'apprécier, suit d'un œil indigné les avanies auxquelles elle est en butte. Mais Alidor, reparaissant mystérieusement dès qu'elle est seule, l'emmène au palais du prince...

Nous y trouvons d'abord Dandini, poursuivant sa mystification aux dépens des deux sœurs, et rendant compte à son maître de leur rivalité

aigre-douce. Puis la plaisante importance de D. Magnifico, nommé bouteiller, et que fête, au milieu des rires, tout le personnel de la cave. Enfin l'arrivée de Cendrillon, parée et belle à ravir et que personne ne reconnait ou n'ose reconnaître.

C'est encore dans le palais que nous sommes à l'acte II, les deux sœurs se repaissant de leur chimère, D. Magnifico se voyant déjà distributeur de faveurs et receveur... de pots-de-vin, et Cendrillon dédaignant le prince, c'est-à-dire Dandini, pour ne songer qu'à l'enseigne, c'est-à-dire Ramiro... Elle fuit cependant, laissant à celui-ci un anneau, mais aussi le souci de découvrir sa retraite et son nom.

Et c'est au coin de l'âtre, dans les cendres coutumières, que le tableau suivant nous remontre Cendrillon. Elle n'y reste guère, au surplus : juste le temps d'être témoin de la colère jalouse de son beau-père et de ses belles-sœurs rentrant du bal. Car le carrosse du prince, adroitement conduit dans la nuit par Alidor, verse tout près du château ; Ramiro y rentre, avec Dandini, reconnait Cendrillon, et devant sa famille stupéfaite et folle de fureur, l'emmène, plein d'amour. Un dernier tableau fait paraître les deux époux sur le trône et D. Magnifico venant, avec ses filles, implorer un pardon

que le prince ne leur accorde qu'aux prières de Cendrillon.

On le voit, l'adaptation scénique du conte est très réussie comme comédie, piquante, variée, d'un intérêt soutenu. A part quelques insertions, un peu forcées, d'ensembles à effet qui feraient longueur s'ils n'étaient d'une verve irrésistible, l'œuvre lyrique ne l'est pas moins et présente le plus heureux équilibre de sensibilité enjouée et de verve bouffe, de force d'expression et de grâce légère. Les caractères sont d'un relief original et d'une vérité continue ; le style, approprié à chacun d'eux ; l'invention, d'un esprit toujours en éveil et jamais vulgaire. Le dialogue est alerte, vivant, les mots jaillissent de la trame musicale et font corps avec elle. Jamais l'école de Cimarosa, qui, à certains égards, est un peu celle de Mozart, ne porta de plus beaux fruits.

Après une ouverture pleine de verve charmante, c'est l'introduction, la scène des trois sœurs, légère, piquante, et qui déjà les dépeint si bien : Cendrillon dans l'âtre, chantonnant sa petite chanson, ses sœurs se pavanant dans leurs atours. La cavatine de D. Magnifico est d'une bonne folie, surtout quand son imagination lui fait voir autour de lui toute une douzaine d'enfants rois, ses petits-fils, que déjà il salue bien bas... Puis c'est la première rencontre,

Ramiro émerveillé de la simplicité charmante de Cendrillon, un duetto d'une grâce exquise, où les fioritures semblent un « enjouement » de plus sans atténuer la vérité du dialogue.

L'entrée de Dandini est des plus plaisantes dans un sens tout différent. C'est le marquis de Mascarille émerveillant les précieuses : style fleuri et qui sonne faux; mais le piquant est qu'il en surveille lui-même les effets sur ses victimes, et qu'il se mêle à l'ivresse générale, pour la railler à part soi. Aussi bien, comme dans *Le Barbier de Séville* le langage de la bonne comédie lyrique est d'une aisance et d'une vérité parfaites. Le récitatif sec se mue presque insensiblement en chant soutenu et l'orchestre n'ajoute qu'une force et une sincérité de plus à l'expression du dialogue. Il n'y a aucun effet conventionnel dans une scène comme celle où Cendrillon supplie en vain son beau-père de l'emmener, et celle encore où celui-ci déclare à Alidor (et au prince déguisé) qu'il n'a que deux filles et que la troisième est morte. Et s'il y a quelque procédé de facture dans le quintette qui termine ces scènes et où la stupeur fige un instant les personnages... « Nel volto estatico di questo o quello... » jusqu'au moment où repart, comme des paroles contenues et qui font enfin explosion, le flot précipité de l'ensemble, il faut avouer tout de

même que rien n'est plus réel, dans la vie, que des gens qui parlent tous à la fois, et cet effet traditionnel est basé sur l'observation.

La scène de D. Magnifico est d'une bouffonnerie un peu longue et hors d'œuvre. Mais rien n'est plus piquant, léger, preste, leste, chuchoté, volubile, que le duetto *vivace* qui suit, lorsque le prince arrête Dandini entre deux portes pour lui demander à demi voix ses impressions sur les filles du baron. Lorsque celles-ci accourent, chacune de leur côté, la scène, sans changer de mouvement, monte de ton et devient de la plus ironique comédie. Il faut entendre de quel air les deux sœurs reçoivent la proposition que leur fait le pseudo-prince : que celle qu'il n'épousera pas donne sa main à l'écuyer (c'est-à-dire Ramiro) !

Le grand finale de ce premier acte est d'une verve étincelante, mais combien plus conventionnelle ! Passe pour l'assaut de fioritures par lequel Cendrillon marque son arrivée dans le bal, et Ramiro ou Dandini leur admiration ; mais où trouver la moindre apparence à ce nouvel effet traditionnel, l'espèce de *rêve* immobile et sans objet qui suit « Mi par d'essere sognando »... où l'on passe du plus doux susurrement des oiseaux aux « éclats fracassants du tonnerre », en un formidable et ample crescendo ?

Il y a beaucoup de fantaisie comique, au

deuxième acte, dans l'air où D. Magnifico escompte, devant ses filles, le parti fructueux qu'il prétend tirer de sa haute position et du crédit qu'elle implique : c'est toute une comédie dans la comédie, où ce parfait imbécile, à force de surexciter son imagination, se met en scène, parle, répond, crie, interpelle, avec une volubilité progressive des plus divertissantes.

L'air de Ramiro, au moment de partir dans la nuit à la recherche de Cendrillon, n'est que virtuosité au contraire et d'ailleurs hors de propos en un pareil moment. Mais la scène entre Dandini et D. Magnifico « Un segreto d'importanza » est une des maîtresses pages de cette comédie et son succès était légendaire. Le tour mélodique et rythmique est plein de verve. Cimarosa ici est le modèle, et même d'assez près, et la situation est des plus bouffonnes qui soient. Dandini apprend au baron qu'il n'est que le valet du prince ; mais avec quelles précautions oratoires amusées, quelle ironie malicieuse, quelles façons de chat jouant avec une souris pantelante, et quel fou rire devant la colère affolée du malheureux !

Au retour dans le vieux château, le classique *orage* fait son office d'intermède, — très réussi, d'un sentiment de nature très vrai, — puis c'est le grand sextuor, page capitale de développement et de variété, un peu longue par ses

reprises, mais d'une vie extraordinaire, d'un mouvement entraînant, irrésistible : « Questo e un nodo sviluppato » (quelle affaire inextricable !) La surprise, la colère, la confusion, le désespoir, la honte, l'amour... tous ces sentiments, très poussés en relief, se donnent cours à cet instant où Ramiro reconnaît Cendrillon, et le moins curieux n'est pas le commentaire malicieusement ravi dont Dandini souligne tout le débat ; comme si c'était pour lui que se donne la comédie [1].

On goûterait mieux l'air final de Cendrillon sur le trône, sans le déluge de fioritures qui en cache le sentiment sincère. On l'excusera, comme pour Rosine dans *Le Barbier*, en y voyant l'expression d'une joie juvénile enfin libre et en reconnaissant l'effet très brillant que produit cette étincelante broderie au-dessus du chœur syllabique et en demi-teinte du reste des personnages. Ces fusées évoluent entre le *si* aigu et le *sol* grave : le rôle de Cendrillon est un *contralto*, comme celui de Rosine, et a eu la même créatrice : Mme Giorgi-Righetti ; mais les soprani n'ont pas plus manqué à s'en emparer, qu'elles ont fait de l'autre.

1. Dans *Le Turc en Italie*, où se trouve la première version de cet ensemble, c'est « le poète » qui se pose ainsi en spectateur.

Je me suis un peu étendu sur cette excellente « opera buffa ». C'est que c'est la dernière qu'ait écrite Rossini. Soit qu'il jugeât impossible de poursuivre encore dans cette voie sans recourir aux mêmes invariables effets, — mais n'eût-il pas été digne de lui, précisément, de les renouveler ? — soit qu'il pensât plus glorieux de hausser le ton, on le voit désormais négliger tout sujet comique et rechercher les différentes variétés que peut présenter l'opera seria : caractère romantique, esprit chevaleresque, sentiment religieux, poésie antique, pittoresque campagnard, élan patriotique...

*
* *

La Gazza ladra (La pie voleuse), « opéra mi-bouffe », par son mélange singulier de comique et de pathétique, de tragique même, est un peu comme un essai transitoire et mal équilibré. Il semble, d'ailleurs, que le succès n'en ait été que plus grand : chacun y trouvait son compte... Que d'invraisemblances, pourtant, dans cette action réaliste et dans son revêtement musical, que d'effets bruyants, vulgaires même, que de convenu parmi de vraies inspirations !

L'anecdote est basée sur les caprices d'une pie, que son instinct pousse à saisir et emporter dans

une cachette à elle tout ce qui brille, l'argenterie par exemple, et dont ce vol conduit presque à la mort une pauvre servante.

Celle-ci, Ninetta, a d'ailleurs un ennemi, dans la personne du podesta, qu'elle a rebuté de ses avances galantes. La fermière dont elle dépend n'est pas non plus très bien disposée à son égard, parce que son fils Gianetto et Ninetta s'aiment et qu'elle repousse l'idée de les unir. De là à accuser la pauvre fille du vol d'un couvert, il n'y a qu'un pas. Tout, dès lors, tourne contre elle. Son père, soldat qu'une altercation avec son officier a obligé de fuir, vient la trouver déguisé, et, pour continuer sa route, la prie de vendre un couvert d'argent qu'il a gardé, et c'est ce qu'elle fait, à un marchand juif; mais celui-ci, plus tard, témoignera de cette vente, et Ninetta, pour ne pas dénoncer son père, ne fournira aucune explication. Le podesta, qui l'a fait mettre en prison surtout afin de la plier à son caprice, se montre d'autant plus impitoyable qu'elle préfère la mort même au salut par lui offert ; et le tribunal prononce. En vain, le soldat Fernando veut la défendre : on l'enferme et Ninetta est conduite au supplice... quand un de ses petits compagnons, qui a guetté par hasard la pie et découvert sa cachette, accourt avec le couvert retrouvé. En même temps, on apporte la grâce de Fer-

nando. Ninetta est portée en triomphe, unie à Gianetto... et le podesta en est pour sa honte.

L'ouverture de *La Gazza ladra* est l'une des plus belles qu'ait écrites Rossini : elle a de la couleur, de l'élan, un crescendo riche et intéressant, et l'emploi du tambour est d'un effet heureux.

L'animation, la légèreté enjouée de la bonne comédie champêtre, où d'ailleurs un orchestre expressif soutient partout le dialogue, donne beaucoup de charme à tout le début : les gens du village fêtent par avance le retour de Gianetto, du service ; et il n'est pas jusqu'à la pie qui ne nomme Ninetta comme sa bien-aimée. L'air de celle-ci est des plus gracieux, mais trop envahi de véritables variations de fioritures : il est vrai que c'est une façon de témoigner sa joie, nous le savons, et Gianetto en fait autant un moment après. Le chœur et la danse sont encore pleins d'enjouement, et le motif est très joli.

C'est avec l'entrée du vieux soldat que la gravité du sujet commence à s'affirmer. Un récitatif ferme, excellent, amène un duetto (entre le père et la fille « Come frenare il pianto) » harmonieux, expressif, d'un bon rythme... Du reste, toute cette fin de l'acte doit compter parmi les plus belles inspirations de l'œuvre. L'air du podesta n'est intéressant que par la variété de la mesure.

Mais le trio, c'est-à-dire les entreprises galantes de ce noir personnage, la détresse de Ninetta, et l'intervention de Fernando, et d'abord sa prière « O Nume » qui fut justement célèbre, toute cette page est vraiment belle. Il faut faire la part du caractère *instrumental* en quelque sorte que revêtent les voix dans un trio de ce genre, et prendre son parti des répétitions par trois fois du même motif, mais l'expression est dramatique et forte et l'accompagnement orchestral pittoresque et intéressant en soi.

Le finale offre également un attrait extrême : très scénique, la musique en suit heureusement toutes les péripéties. Les cris de Gianetto, puis ceux de Ninetta accusée, sont des plus dramatiques, et l'ampleur des pages qui suivent est remarquable.

Le deuxième acte, dans la prison, débute par un duetto charmant de grâce mélancolique, entre Ninetta et Gianetto. L'air du podesta tentateur est bien meilleur que le premier. Il a du relief, de la verve, une sorte de mélange d'agitation et d'autorité ; l'accompagnement de l'allegro est très curieux et toute cette orchestration d'une grande richesse ; enfin l'intervention des chœurs, au dehors, est du plus bel effet. Le duetto qui suit, où Ninetta fait ses adieux à Pippo, est d'une grande expression. Au surplus, le style, dès lors,

s'élève de plus en plus. Le retour de Fernando, les phrases qu'il échange avec Lucia, sont d'une ampleur superbe, et l'air intercalaire, agìté, oppressé, a autant de flamme que d'énergie. Trop de fioritures, toujours ; mais n'importe, ces pages sont fort belles.

Ce qui suit, c'est-à-dire toute la scène du jugement n'est pas sans quelques longueurs, et surtout apparaît comme hors de proportions avec l'incident : une vestale coupable ne serait pas jugée avec plus de gravité, d'abord, de fureur ensuite... Mais l'inspiration musicale est elle-même grandiose, d'une noble élévation de style, d'un puissant relief. C'est l'introduction symphonique et la marche, impressionnantes ; puis le chœur des juges, vraiment superbe, d'une ampleur gluckiste ; l'harmonieuse mélancolie de Ninetta et de ses amis ; la dramatique irruption de Fernando. les débats auxquels elle donne lieu ; enfin le très beau chœur de pitié de toute l'assistance et les touchantes paroles de Ninetta entraînée...

Le brusque brouhaha et le crescendo, de proche en proche, de la nouvelle que les couverts ont été retrouvés, produit un effet subit, comme de relâche à l'oppression qui étreignait les cœurs, et finit en pleine lumière, en pleine vie, cette très noble partition.

*
* *

Armide nous ramène naturellement à *Tancrède*. C'est de l'opéra romantique, chevaleresque, avec un rien de féerie, comme le veut le sujet, plus délicat que vigoureux, plus passionné que tragique. Comme presque toutes les partitions que Rossini écrit maintenant, celle-ci a sa marque bien à elle, si peu profonde qu'elle soit, et qu'on ne saurait confondre avec une autre.

Le poème affecte une couleur historique plus prononcée que celui de l'*Armide* de Lulli et de Gluck. Il commence par présenter le camp des princes chrétiens au lendemain de la mort du héros Dudon, et au moment où l'astucieuse Armide vient en larmes leur demander leur appui pour remonter sur le trône de Damas, qu'elle a perdu. Cette dernière scène donne lieu à un beau quatuor, large d'abord, vif ensuite et rehaussé par les chœurs.

Cependant Renaud est proclamé le successeur du chef défunt, à l'indignation d'un des princes, Gernand, qui dès lors ne se contente pas de protester, mais s'efforce par ses railleries de retourner les esprits contre son rival. La crise tourne vite à l'aigu : un finale, un peu long mais soutenu par un orchestre intéressant, montre les deux chefs aux prises, Gernand tué

par Renaud, l'effroi général, la douleur d'Armide qui le défend devant Godefroid intervenant, enfin le départ du chevalier.

Avant ces scènes vibrantes une rencontre de Renaud et d'Armide avait amené un duetto « Amor, possente nome! » qui est devenu tout de suite célèbre et qui est la plus belle page de l'œuvre, utilisée depuis au profit d'autres partitions. Elle est d'ailleurs loin de paraître hors d'œuvre ici, car elle annonce et caractérise l'empire qu'exerce la magicienne sur le chevalier français, qui voudrait en vain la fuir et dont la passion s'exhale en un allegro chaleureux et irrésistible.

Le deuxième acte nous conduit dans l'île enchantée d'Armide. Un contraste très réussi fait succéder au chœur des furies qu'elle a conjurées pour son service — une page de caractère et de relief — et aux blasphèmes d'Astharoth et des démons contre le ciel et Godefroid son défenseur, le charme aimable des scènes où Armide amène Renaud dans son royaume, et où des chœurs amoureux, des danses voluptueuses, les chants même de l'enchanteresse (aux broderies incessantes et excessives), séduisent et endorment l'imprudent héros.

Avec le troisième enfin, c'est l'arrivée d'Ubald et de son compagnon parmi les mirages amoureux

qui tâchent à les détourner de leur mission ; c'est la grâce suave (mais toujours tissue de fioritures vocales comme une fine étoffe de paillettes) des dialogues d'Armide et de Renaud, et le large récit : « Admire ces beaux sites ! » ; c'est l'énergique reproche d'Ubald au « guerrier avili, esclave ! » et le trio tout vibrant d'élan où le chevalier exhale sa rage avec sa honte ; enfin la lutte suprême et vaine d'Armide revenue, qui lutte, et que repoussent les trois chrétiens.

Un des caractères lyriques de cette partition, et cherché par le musicien, est dans le choix des voix employées. A côté d'Armide, soprano aigu, Renaud est un contralto et les chevaliers des ténors,

*
* *

Pour *Adélaïde de Bourgogne* — dite aussi *Otton, roi d'Italie* — nous remontons plus loin encore dans le moyen âge. Nous sommes en 947, précise le poème, sur les bords du lac de Garde, tantôt dans la forteresse de Canosso, dont s'est emparé l'aventurier Bérenger, aidé de son fils Adelbert, tantôt dans le camp d'Otton, l'empereur d'Allemagne, lequel est venu secourir la veuve de son fidèle Lothaire, Adélaïde. Et tantôt l'un, tantôt l'autre triomphe... Ce va-et-vient est le défaut de la pièce.

Adélaïde est le gage disputé. Bérenger la veut, pour son autorité et parce qu'Adelbert l'aime ; Otton lui apporte son amour et son trône. Bérenger attire l'empereur dans la forteresse, où on acclame son arrivée et les apprêts du mariage, mais où il se voit soudain prisonnier. Otton, échappé, ramène ses troupes et fait Bérenger prisonnier à son tour. Pour sauver celui-ci, il faudra rendre Adélaïde, etc. Neuf tableaux ne sont pas de trop pour évoquer tant d'incidents. Il en est de vraiment dramatiques, et dont Rossini a tiré un excellent parti. Le personnage d'Adélaïde est traité avec vigueur et d'ailleurs tous les récitatifs sont nerveux et mouvementés, les chœurs ont de l'ampleur, les ensembles beaucoup de vie. Il n'est, au surplus, pas inutile de noter qu'Otton, comme Tancrède, Renaud et plus tard Faliero ou Arsace, est un contralto, un travesti. L'équilibre est ainsi des plus harmonieux, le quatuor complet, et les duos entre ces deux voix de femmes, d'un charme particulier ; mais, scéniquement, il y faut encore de l'imagination.

*
* *

Dans *Moïse*, c'est la note religieuse que Rossini a prétendu faire vibrer. Et sa souplesse étonnante,

qui jamais n'est apparue aussi aisée que durant cette période, a su en effet trouver des sons nouveaux, des accents profonds et d'un caractère sacré, qui ont ému comme jamais il n'avait encore fait. Sans doute, nous les apprécierions davantage aujourd'hui s'il ne fallait pas les démêler des incessantes broderies dont la mode chargeait éperdument les phrases les plus sévères, et qui semble l'apanage bien moins des *opere buffe* de l'époque que des *opere serie*. Mais enfin leur sincérité nous touche encore, et l'ampleur de l'inspiration qui les évoqua.

Le sujet est grandiose et assez adroitement traité pour que l'élément passionnel qui y figure de droit ne le dépare pas et serve même à le justifier. L'amour d'Aménophis, fils de Pharaon, pour la jeune Juive Anaï, est à la base de l'obstination et de la mauvaise foi du souverain à l'égard des Juifs. La résistance de la fille d'Israël et la fureur du prince donnent lieu à des scènes intéressantes, qui évitent la monotonie à la succession des *plaies* dont Moïse frappe les Égyptiens.

Au premier acte, le peuple Juif fait des préparatifs de départ : Éliézer en a obtenu licence de Pharaon et la bénédiction divine le consacre d'un arc-en-ciel. Mais Aménophis a poursuivi Anaï jusqu'au camp hébreu, et le refus qu'oppose

la jeune fille à son amour sera comme un arrêt de mort pour le peuple : Pharaon reprend sa parole. Moïse, pour le punir, évoque les Ténèbres.

L'ouverture, dont le début a de la grandeur, un peu mystérieuse, est surtout basée sur un motif sautillant, beaucoup moins distingué, mais qui est sans doute chargé de caractériser le rythme d'une caravane en marche, et qui reparaît à travers toute la partition comme le leitmotiv de l'exode israélite. Après de beaux chœurs et le ferme récit d'Éliézer, après l'apparition de l'arc-en-ciel, la « voix mystérieuse » de Dieu, qui sort du buisson ardent, produit un effet pénétrant, dans le style de Gluck, et un noble et religieux serment, a capella, du peuple prosterné, en confirme la grandeur. Le duo d'Aménophis et d'Anaï n'est guère que fastidieux mais celui d'Anaï et de sa mère, plus court, a une douceur pleine d'expression. Le finale, robuste et coloré, fait penser déjà, un peu, à *Guillaume Tell* et l'allegro qui le termine, l'ensemble fiévreux que provoquent les Ténèbres, est d'une fougue et d'une couleur superbes.

Les Égyptiens sont donc réduits à supplier celui qu'ils méprisaient tout à l'heure. C'est le second acte, dont le premier ensemble a de la grandeur, et qui, surtout au moment où Moïse consent à rappeler la lumière, « Eterno,

immenso... » (Arbitre suprême du ciel et de la terre...) vibre vraiment d'une flamme magnifique. Celle-ci pâlit malheureusement avec les ensembles, très larges mais trop développés, qui s'étalent ensuite, et le duo entre Pharaon et son fils est trop rythmique, trop sec, en même temps que trop fleuri pour nous toucher comme il devrait. Il y a plus de vie et de grâce tour à tour dans les tendres reproches qu'Aménophis reçoit ensuite de sa mère.

Le tableau suivant est d'abord consacré aux cérémonies, aux danses, aux chants, que célèbrent les Égyptiens devant l'autel d'Isis. Il en est de fort brillants, ou d'une jolie virtuosité. Mais Moïse vient une fois de plus sommer Pharaon d'accomplir ses promesses ; insulté par le grand-prêtre, il renverse de sa parole la statue de la déesse ; et l'accent prend aussitôt de la grandeur, de la fougue. Ces pages, d'une belle envolée, d'une expression très pittoresque, où le chant est soutenu par un accompagnement riche et sonore, sont encore suivies d'un quatuor à entrées successives : « Mi manca la voce » (Je tremble et soupire), et d'un chœur, dont le caractère de stupeur et de crainte religieuse est très heureusement rendu.

Pharaon a cédé ; déjà les Hébreux ont atteint la mer Rouge. Mais Aménophis fait encore un

effort pour conquérir Anaï : il vient la demander à Moïse même. « C'est à elle de décider, répond-il, entre Dieu, sa mère et lui ! » Un bel air, expressif, vigoureux, un peu dans le style que nous admirerons avec *Guillaume Tell*, souligne la détresse de la jeune fille ; mais le conflit qui suit et d'où elle sort victorieuse, n'est pas moins chaudement rendu. Et la fureur d'Aménophis, l'approche annoncée de Pharaon et son armée, amènent, comme sous le souffle d'une inspiration soudaine, la célèbre prière de Moïse « Dal tuo stellato soglio » (Des cieux où tu résides), dont le mérite essentiel est sa saisissante simplicité, et dont l'ampleur s'affirme encore par les reprises qu'en font successivement les principales voix et le chœur. Toute cette fin est d'ailleurs des plus heureusement conçue. L'orage qui ouvre la mer aux fuyards et la referme à leurs poursuivants est d'un beau mouvement, pittoresquement rendu par l'orchestre, avec un apaisement progressif jusqu'au cantique suprême, lequel, noble, large, sans apprêt, scelle en quelque sorte toute l'œuvre d'un cachet religieux définitif.

Je ne me cache pas d'avoir fait, dans cette analyse, un mélange des deux partitions ; l'italienne de 1818 en trois actes et la française de 1827 en quatre. Comme pour l'*Orphée* ou l'*Alceste* de

Gluck, la version définitive annule la première. Il suffira de noter les apports essentiels de cette version française, tous tendant à faire de l'italienne, plus voisine du caractère de l'oratorio, un vrai drame lyrique, agissant et mouvementé. Telle est, principalement, la grande scène finale du troisième acte (à laquelle, dit-on, les partitions de *Ciro* et *Armida* ne seraient pas étrangères) centre en quelque sorte de l'œuvre ; telle la première introduction, avec les chœurs de prière (l'ancienne est passée au deuxième acte) ; tels certains traits du duo d'Aménophis et Pharaon, les airs de ballet, l'air d'Anaï avec les chœurs au quatrième acte, lorsqu'elle doit choisir entre Aménophis et sa mère, et le très beau cantique final. — En revanche, plus d'une demi-douzaine de morceaux de la première version n'ont pas reparu dans la seconde.

*
* *

Adina, ou *Le Calife de Bagdad*, est une des partitions les plus inconnues de Rossini ; et pour cause. Demandée en hâte, brochée au petit bonheur, jouée à Lisbonne et point revenue, que l'on sache, on ignore même le nom de l'auteur du livret, qualifié « mi-bouffe ».

C'est une idylle, en effet, non une de ces

farces où l'on berne un potentat ridicule : le calife est le plus juste et le meilleur des hommes. Si Adina ne l'aime pas, il ne veut pas la contraindre. Sa juste colère ne s'exhale que lorsqu'on lui apprend qu'un esclave a su plaire à la belle, et qu'elle prépare sa fuite avec lui. C'est un certain Sélim, qui n'a revêtu l'habit de garçon jardinier que pour retrouver celle qu'il aime. Heureusement pour lui qu'une romanesque reconnaissance vient tout arranger. Si le calife se sentait attiré par Adina, c'est qu'elle lui rappelait une femme jadis aimée, qu'il eût épousée si elle n'avait disparu. Or certain bijou lui fait reconnaître Adina pour sa propre fille... et il ne lui reste plus qu'à l'unir lui-même à Sélim.

Il y a des longueurs dans la partition, et les coutumières fioritures déparent des cavatines et des airs d'ailleurs gracieux ; mais en revanche, il y a des ensembles vivants, animés, expressifs, et la couleur générale est heureuse.

*
* *

Ricciardo et Zoraïde est une partition beaucoup plus importante, mais dont le poème n'était pas fait pour inspirer Rossini davantage. C'est ici encore la note orientale qu'il s'agissait d'évo-

quer, mais tragique. Nous sommes en Nubie. Le roi Agorant revient, à l'aube, dans sa capitale : vainqueur, il a enlevé Zoraïde à Ircan, son père, à Ricciardo, son amant. Celui-ci, cependant, ne tarde pas à paraître, mais déguisé, et comme dans la suite de son fidèle Ernesto, lequel se présente en ambassadeur des Francs et réclame la jeune femme. Agorant, pour toute réponse, la fait venir et lui offre le trône... Elle refuse, à la grande colère du roi. Par une nouvelle ruse, Ricciardo persuade à Agorant qu'il le servira efficacement auprès de Zoraïde, que Ricciardo la trompe et qu'il l'en convaincra. Vain subterfuge : il est reconnu. C'est la prison, puis la marche au supplice : le mariage seul pourrait sauver Zoraïde. Mais enfin Ernesto surgit avec une troupe de guerriers. Les deux amants sont sauvés. Huit tableaux, en deux actes, développent les péripéties de ce roman que complique encore le personnage de Zomira, femme d'Agorant, et les pièges qu'elle tend à celui-ci et à Zoraïde, mais qu'évoque une musique somptueuse, pittoresque et passionnée. Les divers chœurs, fort importants, le sextuor avec strette qui conclut le premier acte, les duos de Zoraïde et Ricciardo, le quatuor où Ircan vient, visière baissée, pour défendre Zoraïde et où Agorant désigne Ricciardo pour son adversaire, la bataille et ses

accents robustes..., méritent qu'on les suivent de près.

*
* *

Ermione, parmi les diverses « études de style » que nous voyons défiler devant nous pendant cette période intensive, représente un essai de tragédie lyrique, à la Gluck, ou, pour mieux dire, à la française : c'est, je l'ai dit, l'*Andromaque* de Racine qu'avait simplement adaptée Tottola. Seulement l'essai est gauche et n'a pas su rompre avec les usages de la scène italienne. Si certains ensembles ont en effet le caractère de simplicité et d'ampleur qui convient au sujet, — telle l'introduction même, prélude maestoso avec chœur à rideau fermé, — les personnages, aux moments les plus pathétiques, ne savent s'exprimer sans broderies éperdues, et la partie de Pyrrhus, particulièrement, en est comme tissue. La coupe en deux actes a d'ailleurs été conservée, au bénéfice du finale coutumier. Enfin, malgré l'exaltation continuelle d'Hermione et d'Oreste, cette succession de scènes à peu près immobiles devient trop vite d'une froideur et d'une longueur extrêmes. Le librettiste avait pourtant imaginé une sorte de prologue, qui pouvait faire croire qu'il donnerait plus de part

à l'action extérieure. Parmi les lamentations des prisonniers Troyens, dans le souterrain où on les garde, Andromaque prodigue ses tendresses au petit Astyanax, tandis que les fidèles qui l'entourent la pressent de consentir à l'hymen de Pyrrhus. Mais à partir du second tableau, l'action Racinienne se poursuit exactement. Les trois autres tableaux du premier acte amènent la scène violente entre Hermione et Pyrrhus, l'arrivée d'Oreste en qualité d'ambassadeur de Grèce, la protection ouverte que le roi accorde au contraire à Andromaque ; enfin l'entrevue d'Hermione et d'Oreste qu'interrompent des chants de triomphe, l'entrée de Pyrrhus, un ensemble à 9 voix toutes *a parte*) et un finale démesuré.

Le second acte, où aucun changement de lieu n'est plus prévu, fait défiler simplement les scènes que nous connaissons : entre Pyrrhus et Andromaque... ; entre Andromaque et Hermione... ; d'Hermione seule ou avec Oreste dont elle arme l'aveugle main... ; enfin, la dernière, où elle désavoue le crime et où Oreste, à bout de forces, éperdu de désespoir, est emporté au plus tôt par ses amis.

*
* *

On peut passer plus vite encore sur *Edoardo*

et Cristina, puisque Rossini n'avait pas voulu en faire une œuvre proprement nouvelle. Il serait cependant excessif de prendre l'ouvrage pour un composé de pages toutes faites, déjà utilisées. Le drame se tient et sa musique également, à la considérer sans recherche d'origine.

En voici le sujet en quelques lignes. Edoard est un vaillant guerrier, que la princesse Christine a épousé secrètement et dont elle a même un fils. Le roi, cependant, veut la marier... Lorsque tout se découvre, Edoard est jeté en prison. Mais il vient de sauver la patrie, il va la sauver encore, car elle est de nouveau menacée par les Russes... Le peuple l'acclame et le roi lui pardonne. L'entrée d'Edoard au milieu des acclamations, les accents de désespoir de Christine, le duo passionné, terminé en prière, des deux époux secrets, l'ensemble de la reconnaissance de l'enfant et, plus tard, ceux qui entourent le héros pour le plaindre, le réclamer, le sauver..., toutes ces pages sont relevées d'un véritable élan, d'une flamme, d'une sorte de fièvre, qui rachètent bien des longueurs ou d'intempestives broderies.

*
* *

La Donna del lago domine toute cette série d'ouvrages. Cette fois, nous sommes en plein

Walter Scott (*La Dame du lac* est de 1810). Ambiance, caractère romantique et écossais, poésie de la nature, élan chevaleresque, Tottola avait offert à Rossini un thème assez riche pour l'inspirer et celui-ci en a vraiment profité. Rarement, on le voit prendre autant à cœur une œuvre nouvelle et cette partition fait autant d'honneur à la souplesse de son style, dont l'accent, ici, évoque des impressions nouvelles et spéciales au sujet, qu'à la fermeté de son dessein d'*imposer* au public ses créations plutôt que de les lui *soumettre* J'ai déjà dit qu'il en fut récompensé par une aventure semblable à celle du *Barbier* : incompréhension le premier soir, enthousiasme le second. L'œuvre, toutefois, avait une indépendance un peu trop hautaine pour attirer autant que les autres, et son succès prolongé demeura surtout un succès d'estime.

Hélène, fille de Douglas, qui a naguère quitté, à la suite de dissentiments, la cour du roi Jacques pour les solitudes du lac Katrine, aime le jeune chef Malcolm, mais est destinée par son père au fougueux Rodrigue de Dhu, lequel commande les troupes rebelles du roi. Cependant nous la voyons, dès le premier tableau, faire passer le lac, puis accueillir sous son toit un chasseur égaré, qui se donne le nom d'Hubert et n'est autre que le roi Jacques. Lui aussi, il

s'éprend de la jeune fille, mais cet amour ne tarde pas à faire place à une sollicitude loyale. Lorsque Rodrigue, en effet, est vaincu, tué et que Douglas reparaît à la cour de Stirling, non sans avoir triomphé, sous des devises inconnues, de tous les combattants d'un tournoi, Hélène reconnaît dans Hubert cet ami délicat, qui l'unit à Malcolm et rend à Douglas toute sa faveur.

Le premier des six tableaux de ces deux actes est champêtre comme celui de *Guillaume Tell*, dont on le rapproche involontairement. Paysage d'aube, rencontre de bergers et de chasseurs, cors lointains, joie populaire, toutes ces impressions sont rendues avec pittoresque et fraîcheur alpestre. La cavatine d'Eléna satisferait davantage, il est vrai, sans les fioritures qui l'achèvent, mais cet excès coutumier n'ôte rien à la grâce, à l'originalité, même, du duetto de la rencontre de la jeune fille avec Hubert : « O matutini albori... » qui fut célèbre et méritait de l'être. Un autre, un peu plus tard, chez Douglas, ne le cède guère à celui-là en grâce légère, et le chœur des compagnes d'Elena qui précède, et surtout l'air pensif et préoccupé de Malcolm « O quante lagrime » dont la voix de contralto (Malcolm est un travesti) s'unit ensuite à celle de soprano d'Elena, font de ce tableau intime

l'une des pages les plus achevées de la partition. Le finale est d'ailleurs supérieurement tracé par les scènes du camp de Rodrigue, trio et quintette, qui mettent aux prises les sentiments secrets des personnages, et par celle des Bardes, le serment prêté devant eux avant la bataille par les chefs alliés, ensemble grandiose, d'un style ferme, d'un élan original, combinant les accents guerriers aux chants religieux.

Le second acte est un peu plus vide (et l'usage s'établit même, assez vite, d'y insérer tel ou tel morceau d'un succès assuré). Cependant le tableau de la grotte, au début, évoque de très harmonieuses pages : un nouveau duetto d'Elena et de Malcolm, où se retrouve l'occasion d'unir les deux voix féminines, et un vibrant trio, où Rodrigue et Douglas mêlent les leurs à celle de Malcolm. Enfin le tableau suivant fait entendre le très bel air : « Ah ! si pera, ormai la morte », où la voix du jeune chef prend encore le plus pathétique accent.

Un autre élément, d'ailleurs, concourt à donner du caractère à cette partition : c'est l'orchestre, qui témoigne de poésie et de puissance, soit qu'il agisse, s'échauffe, concoure avec les voix à la vie intense de certaines scènes, soit qu'il crée par des motifs écossais, des sonorités lointaines de cors, des impressions de

brise alpestre, cette ambiance spéciale pour l'auditeur, qui fait le prix de l'œuvre.

Évidemment, il ne faut rien exagérer, et nous sommes encore loin de *Guillaume Tell*, mais *La Dame du lac* a une saveur et une indépendance qui y font penser, et c'est quelque chose.

* * *

C'est, on l'a vu, pour courir à Milan, où l'appelaient les études de *Bianca et Faliero*, que Rossini avait précipitamment abandonné l'œuvre qu'il croyait tombée. L'opéra de Romani semble avoir eu, sur le moment, un sort analogue : chute et grand succès; mais avec beaucoup moins d'avenir. Parmi quelques pages exquises, un duetto, un cavatine..., certain quatuor se détacha comme tellement à part, qu'on en fit aussitôt profiter d'autres partitions, et spécialement *La Donna del lago*, dont on ne peut plus guère la séparer. Il est juste de dire que c'est par la beauté de son inspiration et la vérité de son sentiment qu'il a droit à l'admiration, et qu'il pouvait dès lors abandonner sans dommage Venise et son terrible *Conseil des Trois* pour l'Écosse romantique et ses lacs.

C'est la Venise du XVIIe siècle, au lendemain de la conjuration du marquis de Badamar, qui

sert de cadre aux six tableaux de l'opéra. Le sénateur Contareno, homme cruel et même perfide par crainte et ambition, prétend donner sa fille Bianca à son collègue Capellio, et, sachant qu'elle aime Faliero, le vainqueur que le Sénat couronne et que le peuple acclame, il fera tout pour le perdre. Un rendez-vous nocturne entre Bianca et Faliero, et la fuite qui contraint celui-ci à passer par le palais de l'ambassade d'Espagne, sera le prétexte cherché. Le jeune vainqueur est accusé de trahison, jugé par le Conseil des Trois, c'est-à-dire Contareno lui-même, et, sans examen, malgré l'intervention soudaine de Bianca, condamné à mort. Capellio, heureusement, est un esprit juste et modéré, qui a tout compris, refuse de signer la sentence, sauve Faliero par un appel au Sénat, et amène lui-même Contareno à l'accepter pour gendre.

Il y a de la complication et surtout de la répétition, défaut coutumier, mais de belles scènes et qui prêtaient à l'inspiration. Aussi la partition est-elle fort intéressante en soi et indépendamment de telle ou telle autre qu'elle pourrait rappeler à la mémoire. Ses récits soutenus sont toujours fermes, larges, d'un beau style. Les broderies excessives de certains airs où elles n'ont que faire sont compensées par le caractère ardent et passionné de plus d'une des scènes où

elles ont eu accès : telle l'entrevue de Bianca et Faliero, la nuit, dans le palais de Contareno, la signature du contrat de mariage et l'apparition de Faliero, scène que termine un ensemble syllabique et piqué d'un mouvement irrésistible ; tel l'interrogatoire au Conseil des Trois, et l'arrivée inattendue, cette fois, de Bianca, sa plaidoirie, l'air qui se mue en duo, puis en trio, puis en quatuor expressif, sincère... On notera que Faliero est un contralto : ce parti amène de très heureuses oppositions de timbres dans les deux duos essentiels de la partition.

*
* *

Maometto II est une des partitions de Rossini qui ont subi le plus d'avatars. Il y a la première version, en 2 actes, qui groupe, autour de Mahomet, Erisso, provéditeur de Venise à Negroponte et sa fille Anna, avec le général vénitien Calbo, contralto et travesti... Il y a la nouvelle et définitive, pour Paris, en 3 actes, *Le Siège de Corinthe*, où les personnages sont devenus Pamira et Cléomène, où Néoclès est un ténor, où les scènes essentielles ont parfois changé de place, ont été amenées d'autre façon, et dont l'action générale a été très développée. Il y a aussi la version italienne issue de cette ver-

sion française, *L'Assedio di Corinto*, qui, tout en se modelant sur celle-ci, reste souvent un compromis entre les deux. — On peut s'en rendre compte en confrontant par exemple les trois formes du fameux air d'entrée de Mahomet : « Sorgete... », (Qu'à ma voix la victoire s'arrête !...[1]) Et d'ailleurs le rôle de Néoclès y figure entièrement sous ses deux versions : la sienne, ténor, et celle de Calbo, contralto.

Faisons comme pour *Moïse* : ne considérons que la « dernière épreuve » de l'œuvre pour l'analyser et l'apprécier.

L'action est située au moment où les Turcs, et Mahomet II, à leur tête, viennent mettre le siège devant Corinthe. Aucune résistance n'est possible, mais de vrais patriotes peuvent du moins s'ensevelir sous les décombres de la ville défendue jusqu'au bout : ainsi jurent d'agir Cléomène, le gouverneur, sa fille Pamira et Néoclès, qui l'aime. Mais, puisqu'il faut qu'un élément sentimental se mêle au drame patriotique, ce n'est pas vers Néoclès que la jeune fille se sent attirée. Son cœur a été emporté par

1. Dans *Maometto II* le récitatif manque et l'air commence avec « Sorgete ! Un si bel giorno » qui correspond à « La gloire et la fortune ». Dans *Le Siège de Corinthe*, c'est d'abord le récitatif « Qu'à ma voix la victoire s'arrête ! » Dans *L'Assedio di Corinto,* des appels de chœurs s'intercalent entre le récit et l'air même.

un jeune étranger, venu naguère à Corinthe pour ses études... Or cet « Almanzor » n'est autre que Mahomet; et l'on juge de la stupeur de Pamira, de l'indignation de son père, de la fureur de Néoclès, lorsque le vainqueur, après son entrée dans la ville, met le salut et la paix au prix de son union avec celle qu'il aime toujours... Elle consent..., et Cléomène la maudit.

Dès lors, un conflit terrible s'agite dans le cœur de la malheureuse. Peut-être céderait-elle enfin à son amour si Néoclès n'était amené prisonnier et s'il ne lui reprochait sa trahison. Elle le sauve d'une mort immédiate, en le déclarant son frère, mais la voix de Cléomène, du haut des remparts, achève de la troubler, et Mahomet, à bout de patience, pressé d'ailleurs par l'ardeur de pillage des Turcs, jure d'anéantir la ville.

Au dernier tableau voici en effet les assiégés, ou ce qu'il en reste, réfugiés parmi les tombes de leur nécropole. Néoclès y rejoint Cléomène ; Pamira accourt à son tour, humble et repentante; un prêtre bénit ceux qui vont mourir et qui évoquent Léonidas et Marathon... Mais la voix cruelle des Turcs domine bientôt leurs chants. Mahomet paraît, et Pamira se tue sous ses yeux dans l'auréole des flammes où s'écroulent les derniers murs de Corinthe.

Cette théorie de l'honneur patriotique est discutable, qui ne sacrifie pas seulement le cœur d'une jeune fille, mais la patrie même, et tout un peuple. Le sujet n'en a pas moins une beauté tragique qui prêtait à l'inspiration musicale, et Rossini a su la mettre en valeur, dans plus d'une page, avec passion, avec fierté, avec une véritable grandeur. Sa première partition (dont on peut encore juger) était déjà d'une très belle couleur, ardente et douloureuse. La seconde a un élan austère et impitoyable, un caractère nouveau de fermeté dramatique, qui intéressent bien davantage.

L'ouverture est brillante et fastueuse, avec un allegro d'un bel emportement. Elle appartient à la version française, ainsi que le fier récit de Cléomène, qui est superbe. Les phrases de Néoclès et l'ensemble offrent une grande ampleur et l'annonce de l'arrivée des Turcs termine le premier tableau dans un puissant emportement. L'air d'entrée de Mahomet, au second, a de l'éclat et même du caractère, en dépit de ses inconséquentes broderies. La scène où Cléomène le brave est énergique et le chœur qui suit large et harmonieux. Au surplus, l'allegro de ce finale, fortement coloré, souligné d'un accompagnement très vivant appartient à la seconde version.

Le deuxième acte n'est pas sans longueurs, et les additions, comme les remaniements, y sont moins heureuses. Les danses, toutefois, ont de la grâce. Comme pages lyriques, on est attiré par un air délicat de Pamira et son duo avec Mahomet, dont l'andante est d'une grande beauté, puis, surtout, par un très bel hymne, large et harmonieux ; enfin, après l'arrivée de Néoclès enchaîné, dont l'accent a de la fierté, c'est une heureuse inspiration qui mêle, avec une vibrante ampleur, les accents de colère et d'enthousiasme des assiégés, au loin, à ceux des personnages du premier plan.

Le troisième acte est sans doute le plus beau, sous sa forme définitive. Le prélude, l'entrée de Néoclès et son salut aux tombes, la délicieuse prière des femmes, entendue de loin, l'air de grand style où le héros, à son tour, exhale sa passion et ses supplications au ciel, certaines parties du trio où Pamira rentre en grâce, la scène grandiose de la bénédiction des drapeaux, qu'accompagne un orchestre d'une couleur extrême, enfin la conclusion même, saisissante de fougue, tout frappe ici d'une éloquence sincère et attachante.

J'ai déjà insisté sur l'effet produit par cette belle œuvre, à Paris, où vraiment Rossini apparut comme le salut de notre première scène, et

sur le concours que lui prêtèrent les artistes. C'est pour Nourrit, dont la collaboration, comme « inspirateur dramatique », devait être si précieuse à tous les maîtres qu'il interpréta, que l'air final de Néoclès avait été écrit, et, bien différent de ceux de l'époque, plus pur, moins fleuri, il ouvre à lui seul une ère nouvelle.

* * *

Mais quelques années d'évolution ont suffi pour nous éloigner trop sensiblement de la période où *Maometto II* subit le contre-coup de la lassitude du public italien. Revenons-y pour noter... un nouvel insuccès : celui, quelques semaines plus tard, à Rome, de *Mathilde de Sabran*.

Il est vrai que le sujet est médiocre, d'un romanesque confus et d'un moyen âge banal. Ferretti avait été mieux inspiré dans son arrangement de la *Cendrillon* d'Étienne, qu'il ne le fut ce jour-là, en développant à sa façon l'*Euphrosine et Coradin* d'Hoffman.

Coradin, ici, vit comme un ours, dans son château, et s'emporte contre quiconque ose venir le déranger, — le troubadour Isidore, notamment, qui cependant, grâce à son esprit plaisant, trouve moyen d'être agréé et de se rendre utile. Deux femmes, néanmoins, forcent

l'accès du château : la comtesse d'Arles, hautaine et jalouse de son empire, qui vient rappeler à Coradin d'anciens serments non tenus, et Mathilde de Sabran, dont l'humeur enjouée et piquante a résolu de mettre le tyran à ses pieds. De fait, au premier mot de colère, aux premières menaces, elle rit et se moque. La comtesse est furieuse, mais Coradin est troublé, surpris... Bientôt le voici tout de bon malade d'amour.

Diversion : Coradin tient enfermé un ennemi, Odoard, et le père de celui-ci approche avec des troupes... Mathilde, de ses propres mains, arme Coradin, qui lui confie le commandement du château... Cependant, la comtesse, dont la jalousie grandit à chaque scène, fait fuir en cachette Odoard, afin de pouvoir, au retour du tyran, accuser Mathilde du fait : au surplus, elle va jusqu'à ménager à Coradin la surprise d'une fausse lettre d'Odoard à Mathilde, où les remerciements se confondent avec des serments d'amour. C'en est fait, Mathilde est condamnée : Isidore la mènera à certain rocher de la forêt voisine, pour la précipiter.

Mais l'ordre est à peine donné que Coradin le regrette. Éperdu de passion, il court, il veut revoir Mathilde, et, si elle est morte, se tuer après elle... Il n'ira pas si loin : dans la forêt, Odoard, qui s'y cachait, lui révèle que son éva-

sion est l'œuvre de la comtesse, et c'est plein l'amour que Mathilde accueille son repentir.

La musique enveloppe adroitement et relève le caractère et de couleur cette anecdote complexe. Ce n'est d'ailleurs pas toujours les scènes capitales qui ont le mieux servi l'inspiration du maître. Le quatuor du premier tableau (« alma rea ») où Coradin s'emporte contre Isidore le roubadour, est une des pages les plus attrayantes le la partition où il est presque en hors-d'œuvre, et l'on en peut dire autant, au dernier tableau, lu charmant duetto, pour soprano et contralto, « No, Matilde, non morrai » entre Mathilde et Odoard (le travesti de la pièce), mais il y a de a vivacité dans les scènes de Mathilde, une vraie passion dans celles de Coradin converti à l'amour, et les unes et les autres suffisent à justifier la carrière que fit l'œuvre.

*
* *

Zelmire, qui fut bien moins heureuse en définitive, et qui, à Paris, parut à peine quelques années, est pourtant une partition d'une tout autre envergure. Mais le livret qui la soutient est si ennuyeux ! C'est à une médiocre tragédie française, de Du Belloy, que Tottola avait eu la mauvaise idée de l'emprunter.

Nous sommes à Lesbos, époque vague. Une série de meurtres vient d'ensanglanter le trône. Polydore, d'abord, puis l'usurpateur Azor, ont été sacrifiés par Anténor. Soutenu de Leucippe, son âme damnée, tout moyen lui sera bon pour arriver, tout obstacle devra être anéanti. Zelmire, fille de Polydore et femme d'Ilus, en est un contre lequel la lutte est incessante. Pour la perdre, Anténor ose tout : la mort d'Azor, c'est elle qui en est l'auteur. Ilus évanoui, allait être assassiné lorsqu'elle a arrêté le bras du meurtrier : c'est elle-même qu'on accuse encore. Bientôt, Anténor est proclamé roi, Zelmire en prison ; on recherche son fils, qu'elle a fait cacher... Ilus lui-même la croit coupable. Cependant Polydore n'est pas mort ; soustrait au meurtre ordonné, il vit dans la nécropole royale où Zelmire le ravitaille chaque jour. Un moment vient où le nouveau tyran s'en doute, fait relâcher Zelmire, la guette... et se saisit du roi. Mais Ilus a été éclairé à temps ; il a même vu Polydore ; il revient à la tête de ses troupes, se saisit des usurpateurs et arrache de leurs mains le roi, que le peuple acclame.

D'une façon générale, c'est le premier acte qui paraît le mieux inspiré des deux. L'introduction est très belle, très dramatique : le prélude symphonique et le chœur, qui le continue, le

développe, comme enfiévré d'horreur...; les paroles d'Anténor sont d'abord si vraies d'expression qu'on se tromperait sur leur sincérité... ; l'allegro est beaucoup plus banal. Les accents sur lesquels s'ouvre ensuite pour nous le souterrain où le roi Polydore vit réfugié ont un grand caractère, et son air, d'ailleurs court, est fort expressif. Il y a moins d'originalité dans la scène qui suit, où Zelmire et Emma mêlent leurs voix à celle du roi, mais la couleur en est encore pleine de saveur. Un peu plus loin c'est la marche guerrière, d'un bon rythme, et le chœur d'allégresse, d'un large élan, qui précèdent le retour d'Ilus. Celui-ci, véritable haute-contre, se lance aussitôt dans ces fioritures dont nous nous lassons si vite, et qui gâtent trop aisément une mélodie expressive et dramatique : c'est le cas de la scène entre Ilus et Zelmire, dont le début est comme haletant, indécis, troublé, plein d'intérêt, et la conclusion vibrante de passion. Enfin c'est sur une très belle impression que le tableau se termine, avec la marche des prêtres qui couronnent l'usurpateur.

Cependant Zelmire confie son fils à sa fidèle Emma : occasion d'un beau et expressif duetto, plein de mélodie à l'orchestre comme dans les voix. Et c'est la grande scène finale, l'atroce accusation dont la pauvre femme est victime

à l'endroit d'Ilus ; elle est trop longue parce qu'immobile, en dépit du dramatique de la situation, mais il y a de la couleur, de la force, de la grandeur dans l'action et l'allegro fugué, quoique trop répété, a beaucoup de relief.

Une jolie introduction ouvre le second acte, avec un air doux et mélodieux d'Emma, qui interrompt une expressive entrée du chœur : c'est le salut du fils de Zelmire qui est en jeu et dont on répond. La belle et touchante scène où Ilus retrouve Polydore et apprend de lui l'innocence de Zelmire est bien traitée également, nerveuse d'abord, puis allègre, sonore comme une explosion de joie... Les ensembles qui suivent et terminent l'œuvre ne manquent ni d'ampleur, ni de dramatique, mais avec des longueurs, de la monotonie et de l'invraisemblance d'expression.

J'ai dit la chronique de cette partition. On ne s'étonne pas qu'elle ait plu à Vienne, où d'ailleurs l'Ecole italienne avait toujours été à la mode et où l'œuvre de Rossini témoignait, surtout dans les récitatifs, avec un orchestre plus serré, plus ferme de trame symphonique, d'une certaine évolution vers la vérité. C'est ce que Stendhal qualifiait, de « germanisme ». Elle retrouva ce grand succès à son retour, aux Italiens de Paris, puis à la Scala de Milan.

*
* *

Sémiramis, sa cadette, le partagea alors et le dépassa bientôt, après l'habituel *choc* de début, à Venise. Gaetano Rossi en avait emprunté le sujet à Voltaire, idée heureuse pour du théâtre à effet, et lyrique. Tout en suivant exactement les données essentielles de son modèle, il s'est permis quelques modifications, mais adroites et admissibles. C'est ainsi qu'un personnage nouveau apparaît dès le début, celui d'Idrène, roi de l'Inde. Sa vraie raison d'être, c'est que l'équilibre des voix exigeait un ténor ; or Arsace est un contralto, en travesti, et Assur une basse. Mais le librettiste lui a donné quelque part directe à l'action, en ce sens qu'il a fait que, dès le lever du rideau, le peuple attend que Sémiramis choisisse un successeur à Ninus, qu'Idrène est prétendant comme Assur et que la reine ne veut rien décider avant le retour d'Arsace qu'elle a fait secrètement revenir de l'armée, et qu'elle aime. Il a fait plus : ce roi de l'Inde s'est épris tout ensemble d'Azéma, et serait heureux d'obtenir sa main, à défaut de celle de Sémiramis..., ce qui motive suffisamment airs et duos.

Au reste, même rôle du chef des mages, Oroès, seul gardien du secret de l'existence de Ninias

et de son identité avec Arsace ; même apparition de l'Ombre de Ninus, même complot d'Assur ; même erreur fatale d'Arsace qui, croyant tuer Assur dans les ombres du mausolée, tue la reine venue pour le défendre, et même mort résignée et touchante de celle-ci...

C'est du reste une singulière chose que la partition. L'évolution accusée par *Zelmira* continuait, c'est incontestable. De la couleur, de l'invention, des idées neuves, une façon plus large de concevoir l'expression scénique, du style, une grandeur parfois impressionnante ; et tout ensemble, un brio de surface, des motifs sautillants, une élégance, une légèreté, une souplesse, qu'on admirerait mieux si elles ne faisaient pas de cette tragédie, de ce drame, un tissu de broderies. Comme adieu aux traditions italiennes, et tout en rompant avec plus d'un usage reconnu, au risque de s'aliéner son public (il est vrai que c'était déjà fait), Rossini semble avoir cherché à rétablir l'équilibre en écrivant la partition la plus outrageusement fleurie de son répertoire.

Oui, étrange partition où, chaque fois qu'il y a *forcément* action et vie, l'accent est vigoureux, sincère, émouvant, et où, dès que le chant pur reprend le dessus, airs, duos, ensembles, la plus étonnante maîtrise, la plus étincelante fan-

taisie — dans l'accompagnement orchestral comme dans les voix — consacre un perpétuel contre-sens avec les mots et les situations!

Que le musicien n'ait jamais même songé à une couleur locale, dès l'ouverture on s'en aperçoit aisément. Sa célébrité est faite de son extraordinaire brillant sonore (le début cependant est très beau). Au surplus, aucun caractère, ni oriental, ni antique, ni dramatique.

Mêmes contrastes dans la suite. Un orchestre lumineux et léger relève une introduction sautillante et sans grandeur, où, dans le sanctuaire de Bel et les conjonctures les plus graves, Idrène, Assur et Oroès font assaut de vocalises à répétition. On se doute que, chantées comme on savait chanter alors, ces pages soient de la plus grande beauté musicale ; mais c'est là une impression que nous chercherions vainement à nous rendre : il n'en est pas qui soit plus à l'opposé de notre façon de sentir et d'être ému. Tout ce que nous pouvons faire c'est de tâcher, par l'imagination, à *dégager* de cette florescence abusive et importune le fond mélodique des phrases ou des ensembles. Il en vaut la peine.

Ainsi la cavatine d'Arsace à son arrivée « Eccomi al fine in Babilonia... », est à coup sûr brillante et son élégance mélodique devait prendre un charme particulier à la voix ronde

soudain le plonge le remords même qu'il croit avoir anéanti ; c'est la prière, toute simple et mélodique, des Mages ; enfin la mort de Sémiramis et le trio où sa voix s'unit encore à celles d'Arsace et d'Assur, ainsi qu'au chœur, et qui a du mouvement et de l'éclat, sans longueurs... L'œuvre grandiose qu'est en somme cette partition s'achève avec caractère, et de façon à faire tout espérer de celui qui a pu l'écrire.

Un défaut, cependant, qui choquait depuis quelque temps en Italie, et dont Rossini était encore loin d'apercevoir l'excès, c'est la recherche de l'effet par le bruit. Progressivement, il enrichissait son orchestre, il y donnait importance à des instruments encore tenus pour accessoires, — dans *Sémiramide*, le cor, par exemple — mais il ne se défiait pas assez de la vanité des impressions trop physiques qu'il évoquait ainsi. *Le Siège de Corinthe* et *Moïse*, par quoi il voulut débuter sur la scène française, en portent une marque évidente. Berlioz déclara que c'était pour réveiller le public, dont il avait remarqué la somnolence, que Rossini ponctuait ses phrases mélodiques d'un tel fracas. Mais il convenait que les sonorités étaient si adroitement disposées qu'un « fluide musical » merveilleux était projeté d'elles, saisissait, « faisait vibrer ». Et il y voyait le

point de départ d'une révolution dans l'orchestre de théâtre.

⁂

Avec *Le Comte Ory*, Rossini prouve qu'il veut décidément prendre place dans l'Ecole française. Il l'étudiait depuis plusieurs années, autant dans ses comédies lyriques, son trésor le plus *national* en vérité, que dans ses tragédies, ses drames, encore empreints de la marque de Gluck. Et peu à peu, il la faisait sienne. Déjà, pour le *Siège de Corinthe*, on peut dire qu'il avait donné la formule du « grand opéra », dont la fortune devait être si longue. Avec *Moïse*, plus complètement transformé sous ces influences nouvelles, la marque française s'accusait davantage. *Le Comte Ory*, tout en rappelant l'auteur du *Barbier* et de *Cendrillon*, par la forme, la coupe en deux actes, le récitatif à peine soutenu mais vivant, souple, amusant en soi-même, l'emploi, occasionnel seulement, des broderies vocales, porte incontestablement l'empreinte de notre opéra comique de Grétry et de Boïeldieu. Et c'est pour l'accentuer, semble-t-il, que Rossini, une fois de plus, fit appel à la collaboration spéciale de son interprète Adolphe Nourrit (son « poète-adjoint », disait-il), dans la prosodie, le jeu des rythmes

laine, — dont Isolier prend la place — que les trompettes retentissent, les portes s'ouvrent... le comte Ory et ses amis sont trop heureux de fuir par une porte dérobée, sous la conduite ironique du page.

A comédie gaie, musique piquante et spirituelle. Rossini s'était diverti lui-même en la composant : bon signe !

Après une introduction d'un tour assez particulier et nouveau, le chœur des paysans partant pour l'ouvrage en attendant l'ermite, avec ses dialogues intercalaires, est léger et d'une jolie couleur ; et la cavatine de l'ermite (du comte) reste dans la même tonalité, douce, élégante, délicate, bien tournée. Quand il en arrive à interroger les jeunes filles qui se pressent autour de lui, la scène évolue un peu vers ce que nous appelons l'opérette, mais il n'y a pas de mal à cela. L'air du gouverneur est assez quelconque ; il a plus de verve et de fantaisie lorsqu'il interroge à son tour les paysans et dénonce son maître. Puis, c'est le duo, la scène entre Isolier et le comte encore déguisé, charmant d'esprit et de fine gaité « Une dame de haut parage » : et l'air de la comtesse, un peu trop fleuri, mais spirituel et preste entre les répliques de ses gens et celles de l'ermite, aux si étranges conseils. Puis tout se découvre, d'où un grand ensemble

final, que domine un instant le quatuor des voix principales en un rythme charmant.

L'introduction du second acte, avec le duetto de la comtesse et sa caméristе, a un caractère paisible et simple du meilleur goût. Le contraste n'en est que plus vif entre lui et l'arrivée des pèlerines supposées, avec le quatuor « Noble châtelaine », tandis que l'orage gronde au dehors. Cette sorte de fièvre communicative s'accentue avec le duo du comte et de la comtesse, du moins dans l'accompagnement, car les voix se livrent surtout à des broderies sans fin, mais légères et élégantes au possible. Mais voici que la joie de la réussite se débride parmi les envahisseurs : c'est le chœur « Ah ! la bonne folie... » ; c'est le récit syllabique de l'écuyer Rambaud à la recherche des vins de la cave, et le chœur, plus gai encore, qui célèbre ses trouvailles (« Qu'il avait du bon vin le seigneur châtelain ! ») et où toute la verve du jeune Rossini rit encore comme aux premiers jours. Le dialogue mouvementé qui suit, lorsqu'Isolier vient annoncer le retour imprévu du châtelain... et révèle à la comtesse la présence du comte Ory, est très bien en scène, très juste d'expression ; c'est une excellente introduction au trio, la meilleure page peut-être de l'œuvre, où « à la faveur de cette nuit obscure » le comte Ory, revenant à la charge auprès de

et des tours de phrase. Ah ! l'esprit si original de Rossini, uni à la grâce piquante de notre comédie lyrique, à quels chefs-d'œuvre n'eût-il pas abouti ! Et pourquoi faut-il que cet essai soit unique ?

Berlioz était encore comme enthousiasmé, onze ans plus tard, de la « richesse musicale » de cette partition, de son « luxe de mélodies heureuses, de dessins nouveaux d'accompagnement, d'harmonies recherchées, de piquants effets d'orchestre et d'intentions dramatiques aussi pleines de raison que d'esprit ».

Le sujet pourrait se conter dans le style d'un fabliau du moyen âge. Le comte Ory, franc mauvais sujet, sachant que les femmes et les sœurs des preux chevaliers de la Croisade se sont réunies, en attendant leur retour, dans le château de Formoutiers, a imaginé de prendre l'habit d'un pieux ermite et de s'installer dans une chaumière toute proche, asile commode pour guetter une proie. Mais son gouverneur et son page, Isolier, sont à sa recherche. S'il pouvait aussi les mystifier, quelle joie ! Justement, voici le page qui l'interroge et lui révèle en toute confiance ses amours, d'ailleurs vaines, pour la belle comtesse sa cousine, et la ruse qu'il imagine pour pénétrer dans le château ! Le comte saura profiter, on le pense bien, de la naïveté

de son rival... Puis, c'est la comtesse elle-même qui vient le consulter : elle dépérit par la contrainte qu'elle s'est imposée de rester fidèle à son veuvage... Quel meilleur conseil dès lors le bon ermite peut-il lui donner que de chercher remède dans de nouvelles amours?...

Malheureusement, le gouverneur a vite fait de reconnaître son maître. Terreur générale! Le comte ne se tient pas pour battu... mais Isolier veillera !

Le second acte nous introduit dans le château. La comtesse y tremble encore du danger qu'elle vient de courir. Cependant quatorze pèlerines se présentent à la porte, fuyant, disent-elles, les violences du terrible comte Ory, et l'une d'elles a demandé à parler à la souveraine de ces lieux. C'est le comte en personne, et ce sont ses amis. En quelle bruyante orgie le frugal repas qui leur est servi dégénère, grâce au pillage de la cave, on le laisse à penser ! Ils se retirent cependant dans leur appartement ; mais à ce moment Isolier reparaît, annonçant à la comtesse le retour, en surprise, pour cette nuit même, de son frère et des chevaliers de sa suite,.. mais aussi la présence chez elle des quatorze malandrins déguisés !... Il était temps. A peine le comte, sous son aspect de pèlerine, a-t-il commencé de révéler son amour à la belle châte-

laine, — dont Isolier prend la place — que les trompettes retentissent, les portes s'ouvrent. . le comte Ory et ses amis sont trop heureux de fuir par une porte dérobée, sous la conduite ironique du page.

A comédie gaie, musique piquante et spirituelle. Rossini s'était diverti lui-même en la composant : bon signe !

Après une introduction d'un tour assez particulier et nouveau, le chœur des paysans partant pour l'ouvrage en attendant l'ermite, avec ses dialogues intercalaires, est léger et d'une jolie couleur ; et la cavatine de l'ermite (du comte) reste dans la même tonalité, douce, élégante, délicate, bien tournée. Quand il en arrive à interroger les jeunes filles qui se pressent autour de lui, la scène évolue un peu vers ce que nous appelons l'opérette, mais il n'y a pas de mal à cela. L'air du gouverneur est assez quelconque ; il a plus de verve et de fantaisie lorsqu'il interroge à son tour les paysans et dénonce son maître. Puis, c'est le duo, la scène entre Isolier et le comte encore déguisé, charmant d'esprit et de fine gaîté « Une dame de haut parage » : et l'air de la comtesse, un peu trop fleuri, mais spirituel et preste entre les répliques de ses gens et celles de l'ermite, aux si étranges conseils. Puis tout se découvre, d'où un grand ensemble

final, que domine un instant le quatuor des voix principales en un rythme charmant.

L'introduction du second acte, avec le duetto de la comtesse et sa camériste, a un caractère paisible et simple du meilleur goût. Le contraste n'en est que plus vif entre lui et l'arrivée des pèlerines supposées, avec le quatuor « Noble châtelaine », tandis que l'orage gronde au dehors. Cette sorte de fièvre communicative s'accentue avec le duo du comte et de la comtesse, du moins dans l'accompagnement, car les voix se livrent surtout à des broderies sans fin, mais légères et élégantes au possible. Mais voici que la joie de la réussite se débride parmi les envahisseurs : c'est le chœur « Ah ! la bonne folie... » ; c'est le récit syllabique de l'écuyer Rambaud à la recherche des vins de la cave, et le chœur, plus gai encore, qui célèbre ses trouvailles (« Qu'il avait du bon vin le seigneur châtelain ! ») et où toute la verve du jeune Rossini rit encore comme aux premiers jours. Le dialogue mouvementé qui suit, lorsqu'Isolier vient annoncer le retour imprévu du châtelain... et révèle à la comtesse la présence du comte Ory, est très bien en scène, très juste d'expression ; c'est une excellente introduction au trio, la meilleure page peut-être de l'œuvre, où « à la faveur de cette nuit obscure » le comte Ory, revenant à la charge auprès de

la châtelaine, dépense toute son ardeur à séduire... Isolier : l'adagio en est ravissant et l'allegro « J'entends d'ici le bruit des armes » des mieux amené, des plus vivant, jusqu'au moment où le séducteur doit décidément accepter que son page, qui garde le dernier mot, lui montre le chemin de la fuite.

*
* *

L'impression qui s'impose dès l'abord, lorsqu'on étudie *Guillaume Tell* à son rang dans la suite des œuvres de Rossini, c'est que celui-ci, pour la première fois, a réellement « travaillé » l'œuvre qu'il avait à composer. Il y a effort manifeste, non seulement vers un style nouveau, une autre façon de traiter les mélodies, les ensembles, le récitatif, une manière française de souligner l'action, mais vers une évocation de l'ambiance spéciale, vers la vérité de l'expression, la conformité du langage musical aux personnages et aux situations. Aussi avons-nous vu que cette genèse de l'œuvre fut longue et laborieuse, et que Rossini, une fois achevée, se sentit comme soulagé d'une terrible responsabilité et s'en tint pour averti... de ne pas tenter à nouveau sa chance.

Le livret est le résultat de plusieurs travaux

successifs, Hippolyte Bis ayant été appelé pour rendre viable le canevas de Jouy, et Rossini ayant remanié lui-même, avec l'aide d'Armand Marrast (secrétaire de son ami Aguado) plusieurs scènes importantes, celle de la conjuration notamment.

On l'a beaucoup critiqué. C'est une question de point de vue. Sans doute l'écriture en est faible, mais le scenario, dans ses parties essentielles, n'est pas une maladroite adaptation. Elle met en valeur, d'une façon très lyrique, plusieurs des plus belles pages du drame de Schiller, et garde au personnage de Guillaume Tell, ainsi qu'à l'élément populaire groupé autour de lui, sa place grandiose, qui est la première. Son principal défaut est l'importance et le sens de l'idylle imaginée entre Arnold et Mathilde. D'une part, cette idylle ne tient pas à l'action, elle est même en plein désaccord avec l'esprit de l'œuvre originale. La très belle scène du désespoir de Melchthal pouvait être sauvegardée sans cette passion, chère au goût romantique, qui unit un simple berger à une princesse royale. A ce compte c'est le fier et ardent Ulrich de Rudenz qu'il fallait choisir, et son amour pour Berthe de Bruneck, sauvée par lui de l'oppresseur. — De l'autre, ce qui est plus grave, l'œuvre s'en trouve comme déséquilibrée.

Car, encore une fois, Guillaume et le peuple suisse, voilà, en somme, tout le drame : le reste n'est qu'accessoire. Et pourtant, grâce à la scène lyrique et à l'interprétation, on a peine à ne pas prendre le change au profit de cet accessoire.

Il faudrait au moins que l'œuvre fût exécutée sans coupures ; il faudrait pour le rôle de Guillaume un artiste vraiment de premier ordre, comme a été plus tard Faure, à qui Rossini déclara par écrit qu'il le considérait comme le vrai créateur du personnage. Mais celui d'Arnold, pour prendre le pas, a bénéficié, tout d'abord, de deux chances, diversement efficaces : un premier interprète qui était la grâce et la séduction mêmes, Adolphe Nourrit, puis un autre, Gilbert Duprez, qui, au risque de fausser le caractère du rôle, lui donna un relief dominateur, écrasant, qui en faisait l'axe du drame.

C'est dans ce sens que l'on prit, si vite, — j'ai déjà dit avec combien peu de jugement, — le parti de ne donner au public que des fragments de l'œuvre, les scènes à effet. Aussi, comment ne pas comprendre l'indignation, puis le découragement de Rossini, devant une pareille méconnaissance de l'effort sans précédent accompli par lui pour la scène française, — et d'ailleurs, d'une façon générale, de l'épanouissement magnifique de son génie ?

La partition de *Guillaume Tell* n'offre pas autant qu'on l'a dit de disparate avec quelques-unes des précédentes, mais ce n'en est pas moins un monde nouveau qu'elle nous ouvre, un style original qu'elle affirme, une vérité d'expression sans défaillance ni compromis qu'elle apporte.

Cette surveillance exercée sur lui-même par Rossini, et qui presque partout modifie complètement le caractère de sa musique, on la devine, on la sent, mais elle ne paraît jamais. Au contraire, il n'est pas de plus spontanée et vivante liberté que celle de ces ensembles, si mouvementés, si souples, modelés sur l'action, de ces récitatifs à la française et serrés de style, mais si expressifs, si chaleureux. Et si parfois, pour un duo, une strette, la banale facilité italienne reprend le dessus, combien la plupart des pages mélodiques tirent tout leur charme, toute leur émotion de la simple vérité de l'expression !

Et c'est une étude singulièrement attachante que celle de ces recherches d'impressions pittoresques, de vérité caractéristique, de nature ou d'humanité, d'éloquence des choses comme des êtres, dans cette admirable partition de *Guillaume Tell*. Jamais Rossini n'avait ainsi fait parler l'orchestre, donné tant de couleur et de poésie aux paysages symphoniques où cette fois il s'attarde,

à de simples phrases instrumentales, à de simples tonalités... Jamais il n'avait fait chanter avec tant de souplesse les sonorités expressives, créé ainsi, autour de ses personnages, « un vrai *décor* musical et poétique », selon l'heureuse expression d'Henri Lavoix. Les cors, par exemple, dont personne n'avait su tirer meilleur parti depuis Weber ; les cuivres et les bois en opposition nerveuse ; les harpes, les pizzicati des cordes contribuant à la légèreté des sonorités les plus éclatantes... Mais d'ailleurs, il est avéré que, cherchant à retremper son inspiration à la source la plus féconde, Rossini s'était pénétré de tous les *ranz* connus. Amédée Boutarel, dans un article spécial du *Ménestrel*, a pu en déterminer près d'une dizaine, qui sonnent un peu partout dans la partition sans réminiscence en règle, et dont l'origine ne peut être que le livre de Tarenne paru en 1813, « Recherches sur les ranz des vaches. » Et certes, ce n'était pas une petite preuve de tact que le maître donnait là, en ne vulgarisant pas, à découvert, ces motifs, mais en se bornant à en faire, par endroits et à l'improviste, sonner l'écho, comme un rappel, comme une impression directe. Aussi bien, ici, l'écho de la nature est partout, de la grande nature alpestre; tout est paysage. *Guillaume Tell* est, en musique, un paysage peuplé de figures, comme certains

tableaux de Poussin, si nobles et si humains tout ensemble.

La célèbre ouverture en est comme le premier plan. Jamais le terme de « symphonie » usité en Italie ne fut plus de mise ici : c'est une symphonie pastorale en raccourci. L'andante exprime la sérénité paisible de la campagne. L'allegro frémit soudain avec la menace d'un orage qui oppresse (les notes aiguës syncopées au-dessus des grondements de la foudre sont d'une *plastique* étonnante), puis éclate, puis se dissoud, peu à peu. Le nouvel andante exhale le ranz suave des bergers qui respirent l'air purifié. Enfin l'allegro vivace ramasse en quelque sorte et fait sonner toutes les joies d'activité et d'énergie de la nature au travail...

Cette page magistrale n'est pas isolée de la partition même. L'impression qu'elle évoque s'accentue au contraire au lever du rideau. Tout le premier acte est, en effet, comme elle, une pastorale, — tragiquement terminée, car cette sorte de prologue est intimement lié, à son tour, au drame même, — mais qui retrouvera au dénouement ses accents de bénédiction et de paix. Il est impossible d'évoquer avec plus de grâce souple et de sérénité souriante cette matinée agreste et populaire : « Quel jour serein le ciel présage !... Par nos travaux
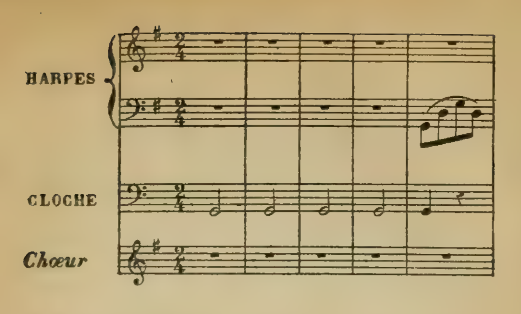
rendons hommage au Créateur... ». Sur les flots encore paisibles du lac, le pêcheur chante. La fête des pasteurs, des mariages, des jeux, des joutes se préparent, bénis par la prière. Seul, Guillaume Tell, qui prévoit et qui sait, frémit à part soi de cette insouciance et s'efforce d'éclairer le fils du vieux Melchthal (l'idée d'avoir fait paraître ici ce personnage est heureuse et très lyrique)... Enfin l'action même s'annonce et s'impose avec l'arrivée de Leuthold poursuivi et l'arrogante attitude des soldats de Gessler. Et tous ces épisodes en quelque sorte simultanés, toutes ces nuances du même tableau, sont mis en valeur, de la façon la plus pénétrante, avec un bonheur d'expression, une sûreté de touche, une abondance d'idées dont la séduction est incroyable. Les ensembles sont pleins de vie, d'animation et précédés ou suivis d'une courte introduction symphonique dont l'accent nerveux les annoncent éloquemment ; les récitatifs, loin d'être coulés dans un moule uniforme, sont des phrases mélodiques, soutenues par un orchestre qui en souligne ou en complète la pensée ; le grand duo, la scène où Guillaume reproche à Arnold son peu de patriotisme, est merveilleuse de vérité scénique et de couleur. Comme nous sommes loin, ici, des pages rythmiques et sonores des partitions italiennes !
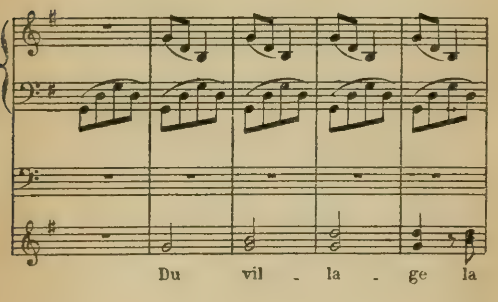
En revanche cette sonorité, ce rythme facile reprend ses droits avec l'arrivée des soldats de Gessler et leurs menaces. Il en naît une uniformité de facture et une immobilité d'action dont le contraste est fâcheux avec les scènes précédentes. (« Je les vois tous tremblants... Il y va de vos jours... Que du ravage... Vil mercenaire... »)
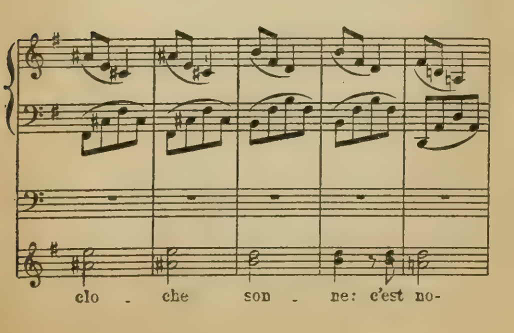
Le second acte, plus puissant, car le drame marche vers sa crise, débute encore par un paysage, mais alpestre et nocturne : chœur de chasse, vibrant puis apaisé, en longs accords simples, larges, harmonieux, soutenus par les harpes et ponctués par de lointaines cloches. L'air de Mathilde, « Sombres forêts... » d'une mélodie charmante, le récitatif qui le précède, si vrai d'accent, et surtout l'introduction symphonique de tout le morceau, chef-d'œuvre d'expression musicale, d'évocation rêveuse, forment une des pages les plus neuves et les plus poétiques de la partition. Il est difficile d'en dire autant du duo entre la princesse et Arnold ; le récitatif est excellent, mais les phrases qui suivent, répétées tout au long, comme nous l'avons vu dans les partitions italiennes, avec les mêmes effets, les mêmes fioritures ; d'autres dont la grâce est mièvre et énervée ; l'ensemble final, à la tierce, rythmique et éclatant,... rien n'est plus froid et plus dépourvu d'émotion. On dirait

une fausse note dans l'harmonie de tout ce tableau. C'est un des endroits, je l'ai dit, où les premiers auditeurs prirent le change : ils retrouvaient dans ce duo d'ailleurs chanté à ravir ce qu'ils applaudissaient aux Italiens. Le reste les déroutait d'abord.

Mais quelle revanche avec le trio qui suit, et dès que le récit reprend. L'orchestre se ressaisit, vigoureux, expressif, frémissant, constamment attentif, en quelque sorte, à appuyer la phrase mélodique, à la magnifier ou à la rendre plus pénétrante. Cette phrase, toute une scène, qui passe du ton sévère des reproches au pathétique d'une douleur éperdue, en détresse, puis à l'enthousiasme de la revanche espérée, aboutit, il est vrai, à une strette trop brillante, où revit le rythme sautillant italien. Mais l'admirable finale ne nous laisse pas le temps d'un regret : dès ses premiers accents mystérieux, il nous reprend au cœur. « Des profondeurs du bois immense » par les rochers, les torrents, les eaux du lac, les groupes de conjurés apparaissent, pénétrés de résolution et d'enthousiasme ; et pas à pas, l'orchestre évoque pour nous ces frémissements que dérobe la nuit ; des préludes, expressifs et sans longueurs, tracent le cadre, posent le ton ; les trompes lointaines lancent leur appel ; des rames bruissent ; les hommes, d'une


HARPES
CLOCHE
Chœur


Du vil - la - ge la


clo - che son - ne: c'est no-

voix comme entrecoupée, cherchent un appui dans la communion de leurs courages encore incertains. La noble parole de Guillaume les affermit, les unit, les exalte et les serments semblent jaillir spontanément des cœurs, comme le *seul* cri « Aux armes ! » qui couronne cet ensemble.

Les deux derniers actes ont souffert de l'ampleur d'inspiration qui magnifiait les premiers : on leur demandait trop pour n'être pas un peu déçu. C'est ici que la faute en est surtout au livret. Pour maintenir l'émotion à la hauteur où la conjuration du Rütli l'avait exaltée, il fallait autre chose que l'indécise idylle d'Arnold et Mathilde. Et c'est encore sur elle qu'ouvre le rideau : dans une vieille chapelle, les deux amants se font leurs adieux ; et l'orchestre frémissant, quelques récits fiévreux, n'empêchent pas ces adieux d'être agrémentés de broderies et d'effets vocaux, aussi froids et moins lyriques qu'au deuxième acte.

On a, dès l'origine, coupé ce tableau et l'on a bien fait. Mais il est évident que, si intéressant comme musique que soit le tableau suivant, haut en couleur, d'abord, avec l'entrée orgueilleuse de Gessler au milieu des vivats de ses troupes, exquis, ensuite, de grâce aimable et d'élégance mélodieuse avec les danses mêlées de chant, nous ne retrouvons vraiment nos vivifiantes

impressions de tout à l'heure, nous ne sommes repris, qu'avec l'entrée de Guillaume. Et ce n'est qu'un épisode ; mais il passe aussitôt au premier plan. Déclamation mélodique, ensemble, orchestre soutenant, fortifiant, approfondissant le chant, c'est encore une des pages maîtresses de l'œuvre et de l'émotion la plus sincère, de l'accent le plus juste.

On ne saurait trouver d'exemple plus topique du mouvement que peut prendre une action en apparence immobile quand les sentiments de chaque personnage sont rendus avec vérité, simplicité, conviction. Que Guillaume bénisse son fils — C'est mon amour filial qui m'a inspiré le « Sois immobile et vers la terre »... dira Rossini à Richard Wagner qui en louait la vérité d'accent et la beauté — ou que les assistants demeurent haletants d'horreur ; que le tyran s'énerve de rage, que la foule, enfin libérée de l'appréhension qui l'oppressait, exhale un formidable « anathème à Gessler », tout vibre ici d'une vie intense.

Et cette impression ne nous quitte plus, si le drame nous est représenté dans son intégrité. On ne saurait rendre avec plus de vérité cette nuance nouvelle, sans laquelle il semble que le tableau resterait inachevé : la maison, la ferme dont le maître a été massacré et qui est demeurée déserte. C'est encore une idée intéressante que

de nous montrer le faible Arnold arrêté sur le seuil, et puisant dans le souvenir de son père l'énergie qui lui manque. « Guillaume est dans les fers »? il prendra donc sa place : « Suivez-moi! » crie-t-il à ses amis accourus et qui s'arment... Et ici la déclamation se fond en quelque sorte dans le rythme syllabique, du chœur, pour produire un effet plein d'éclat.

Puis c'est le lac, et le rocher célèbre qui immortalise le nom de Tell... Une symphonie haletante souligne les angoisses de l'épouse, de la mère... L'arrivée de Mathilde, amenant Jemmy, l'arrête un instant; mais elle reprend bientôt avec une ampleur nouvelle, pour évoquer l'orage qui, soulevant les flots, sauvera plus sûrement Guillaume et perdra Gessler. La prière des femmes se mêle au grondement fulgurant de l'orchestre... Bientôt, le ciel s'embrase des signaux de la révolte... la foule accourt, entoure le libérateur. . L'air se purifie, s'éclaire... « Tout change et grandit ». Et de larges accords de harpes, dominés par des triolets de violons, soutiennent « les accents religieux » de l'hymne final « Liberté redescends des cieux », qui, sans longueur, sans vain bruit, sobre et sincère, achève l'acte en un rayonnement de beauté.

Rossini a mis plus d'une fois, dans cette œuvre,

son cœur et sa foi au service de son génie. Il y a là telles impressions, non seulement de nature mais d'âme, qu'on ne trouve nulle part ailleurs. C'est vraiment, je l'ai déjà dit, une ère nouvelle qu'elle nous ouvre, et nous pouvons tout attendre de la puissance de conception, de la beauté d'imagination, de la finesse de goût, de la sûreté d'exécution de celui qui l'a écrite... Pourquoi faut-il qu'elle soit en même temps la dernière, qu'elle reste unique, et que l'hymne radieux qui l'achève nous apparaisse comme l'écho suprême de ce génie parvenu au faîte et à qui appartenait tout l'espace ?

* * *

Sans doute, ceux qui l'aimaient, qui l'admiraient justement, n'ont pas admis cette abdication. Ils ont tenté de donner le change, à eux-mêmes et aux autres, sur les quelques pages nouvelles obtenues du maître et qu'ils voulaient être autant de chefs-d'œuvre... Rossini, qui savait mieux que personne à quoi s'en tenir, semblait être le seul à n'en faire aucun cas. S'il criait casse-cou, on lui fermait bien vite la bouche... Il finit par en rire, et même en profiter, mais sans conviction.

L'étonnante aventure du *Stabat Mater* n'est pas pour démentir ces assertions. Jamais pareille dis-

proportion ne s'est vue entre une œuvre et sa fortune. On se souvient dans quelles conditions elle a été écrite, par complaisance, et expédiée, inachevée, au loin, sous condition de n'en entendre plus parler, enfin oubliée de son auteur. La crainte d'une divulgation maladroite a pu persuader à celui-ci de reprendre et de compléter son travail, puisque aussi bien Troupenas escomptait un triomphe infiniment productif. Mais Rossini n'en était pas moins un peu honteux de rompre avec cette œuvre-là son cher silence. La lettre qu'il écrivait à son « avide éditeur » et que publia la *Revue et Gazette musicale*, est assez nette à cet égard : « ... Tâchez de ne pas trop blaguer dans les journaux sur le mérite de mon *Stabat*, car il faut éviter que l'on se f..... de vous et de moi. »

Il est à croire que Troupenas connaissait mieux le public. Le *Stabat* fut un triomphe européen. Quelle impression pourtant nous donne-t-il aujourd'hui ? La question de style religieux, de convenance entre le texte et la mélodie, est tout d'abord à écarter. Si l'on pensait un instant à l'austérité des paroles et des images qu'elles évoquent, on traiterait simplement leur adaptation de scandaleuse. Il faut donc s'en tenir à la seule musique ; or elle déçoit presque à chaque morceau. Les deux derniers, le quartetto *Quando corpus*, harmonieux, grave, plein de goût, et le

finale, grande fugue sur *Amen*, intéressante et belle, sont les seuls qui ne soient pas du théâtre ; mais encore ce théâtre a-t-il du style, du caractère ? Oui, pour l'introduction : le large *prélude* de violoncelles et le chœur *Stabat*, d'un noble et grave effet. Pas du tout pour l'aria *Cujus animam*, cavatine d'opéra à la Donizetti, avec tous les effets de ténor, smorzando, notes exceptionnelles, etc..., pour le duetto *Quis est homo* et ses vocalises, sans originalité,... pour l'aria de basse *Pro peccatis*, aux gros effets peu distingués. Plus intéressants sont le gracieux chœur *Eia mater* et le quartetto *Sancta mater*, très rythmique, avec répétitions, réponses et un bon accompagnement. Enfin la cavatine de contralto *Fac ut portem* est dramatique, malgré ses sauts de notes et effets de voix, et l'aria de soprano avec chœur, *Inflammatus*, est d'un bel élan d'opéra, avec un accompagnement coloré qui fait penser au *Trouvère*. Au demeurant, l'ensemble de cette partition si adulée donne raison à Rossini... lorsqu'il la jugeait peu digne de lui faire honneur.

J'aime infiniment mieux, pour ma part, les *Soirées musicales*. Comme le *Stabat*, leur publication est due à des circonstances fortuites, et ces huit ariettes, ces quatre duos, avec accompagnement de piano, sont de petites pages bien peu déve-

loppées. Mais quel cachet de fine distinction les relève, combien caractéristiques apparaissent-elles du génie italien de Rossini, combien représentatives de sa verve claire et spontanée! C'est, du reste, avec intention qu'il a groupé divers types de mélodies populaires; aussi est-ce presque du document : témoin cette *tarentelle napolitaine* (n° 8, « Già la luna »), légère, ailée, d'un entrain extraordinaire et qui est toute une évocation...

Les trois *Canzonette* qui ouvrent la série charment par l'élégance de leur rythme et de leurs broderies. L'arietta dite l'*Orgia* (n° 4, « Amiamo, cantiamo ») est du goût le plus relevé en son élan désinvolte de chanson bachique. Le *bolero* (n° 5, « Vieni, o Ruggiero »), et la *barcarole* (n° 7, « Voli l'agile barchetta ») sont des mélodies pleines de grâce et d'élégance avec un accompagnement délicieux. Les quatre nocturnes à 2 voix sont plus expressifs encore, et comme de petits tableaux, des scènes en raccourci. La *Régate vénitienne* et *La Pêche*, pour voix de femmes, sont d'un rythme lent et fleuri; mais *La Sérénade*, pour soprano et ténor (« Mira la bianca luna » est d'une beauté de style tout à fait hors ligne ; et les *Marinari*, tout un épisode de pêche, qui, en quelques pages, de la façon la plus pittoresque, la plus colorée, la plus dramatique, évoque les deux hommes au travail,

puis leur lutte contre la tempête, leur courage, enfin leur joie du péril couru et passé... ne sont pas seulement le chef-d'œuvre de ce cahier, mais un vrai chef-d'œuvre en soi et du meilleur Rossini.

Il est possible qu'il y en ait quelques autres, dans les mêmes proportions, parmi tous les morceaux épars qu'une critique minutieuse enregistre au cours des trente années qu'il lui restait à vivre alors : nocturnes ou ariettes, chœurs ou motets, mélodies italiennes ou chansons espagnoles, hymnes ou romances,... fantaisies et pièces de piano en tout genre. Cependant, la plupart n'ont été publiés qu'occasionnellement, et sans que Rossini y prêtât les mains. Bien d'autres et davantage sont demeurés inédits, et, une fois de plus, il faut admettre que ce n'est pas sans cause qu'il a tenu, avec obstination, à ce qu'ils restassent tels.

Pour la *Petite messe* ou *Messe solennelle*, de 1863-65, c'est autre chose. Il y a là un travail suivi, réfléchi, considérable (15 morceaux ; la messe n'a de petit que son titre) plus respectueux du texte sacré, enfin vraiment intéressant, presque religieux. Un effet nouveau s'y remarque, au moins dans les premiers morceaux, ce sont des oppositions fréquentes de forte et de pianissimo. Le *Kyrie* est mouvementé, vibrant ; le *Gratias* a de la grâce et de l'élégance, comme

le *Qui tollis*, très harmonieux, doux, mélodique avec ses effets de harpes. Le *Domine Deus* et le *Quoniam* ont des rythmes de bataille aussi éloignés que possible du style religieux ; mais le *Cum Sancto* est beau, ainsi que sa longue fugue sur l'*Amen*, à quatre parties a capella.

Très beau encore, large, sonore, vigoureux, rythmique et animé, le *Credo*, qui n'est pas sans caractère religieux. Le *Crucifixus* gâte un moment cette impression : il est trop théâtral, et l'on ne répète pas de la sorte de telles paroles ! Mais le *Et resurrexit* nous ramène au beau style antérieur, à ses effets d'ample inspiration ; une nouvelle fugue sur l'*Amen* le termine. Après un *Offertoire* symphonique, le *Sanctus*, a capella, fugué, a de l'élégance, et de même l'*O Salutaris*, très mesuré, mais avec effets vocaux, et l'*Agnus Dei*, un peu théâtre, mais joli, doux, élégant.

Encore cette fois, je l'ai dit, Rossini se refusa à l'exécution publique de son œuvre : il l'orchestra cependant, et il n'est pas douteux qu'il ne l'ait eue en véritable estime. Aussi bien est-ce son chant du cygne. Une messe, toute scholastique, avait été sa première œuvre, en 1808 ; une messe était sa dernière, mais empreinte de soixante ans d'expérience. Il ne pouvait mieux achever, en somme, une vie un peu molle, mais droite, claire et sincère.

TABLE

ET CATALOGUE CHRONOLOGIQUE

DES

OEUVRES DE ROSSINI[1]

---

1. Les renvois aux pages du présent volume sont indiqués entre crochets.

1815. Venise. — *Sigismondo*, op. s. (Foppa). [p. 20, 112.]
Naples. — *Elisabetta, regina d'Inghilterra*, op. s. (Tottola). [p. 20, 114.]
1816. Rome. — *Torvaldo e Doliska*, op. s. (Sterbini). [p. 22, 117.]
— *Il Barbiere di Siviglia*, op. b. (Sterbini). [p. 23, 40, 119.]
Naples. — *Le Nozze di Teti e Peleo*, cant. (Ricci). [p. 27.]
— *La Gazzetta*, op. b. (Tottola). [p. 27, 125.]
— *Otello*, op. s. (marquis de Berio). [p. 28, 126.]
1817. Rome. — *Cenerentola*, op. b. (Ferretti). [p. 29, 131.]
Milan. — *La Gazza ladra*, op. b. (Gherardini). [p. 30, 140.]
Naples. — *Armida*, op. s. (Schmidt). [p. 31, 145.]
1818. Rome. — *Adelaide di Borgogna, ossia Ottone*, op. s. [p. 35, 147.]
Naples. — *Mose in Egitto*, orat. (Tottola). [p. 31, 148.]
Lisbonne. — *Adina ossia Il califfo di Bagdad*, op. b. [p. 35, 153.]
Naples. — *Ricciardo e Zoraide*, op. s. (marquis de Berio). [p. 32, 154.]
— *Ermione*, op. s. (Tottola). [p. 32, 156.]
1819. Naples. — *Igea*, cant. (Genoino). [p. 32.]
— *Partenope*, cant. [p. 33.]
— Messe solennelle. [p. 33.]
— *Edoardo e Cristina*, op. s. (Rossi). [p. 35, 157.]
— *La Donna del lago*, op. s. (Tottola). [p. 33, 158.]
1820. Milan. — *Bianca e Faliero ossia Il consiglio dei Tre*, op. s. (Romani). [p. 35, 162.]
— Naples. — *Maometto II*, op. s. (duc de Ventignano). [p. 34, 164.]
1821. Rome. — *Matilde di Sabran*, op. b. (Ferretti). [p. 36, 169.]
Naples. — *La riconoscenza*, cant. (Genoino). [p. 37.]
— *Zelmira*, op. s. (Tottola). [p. 37, 171.]
— *I Pastori*, cant. [p. 36.]
1822. Vérone. — *Il vero omaggio*, cant. [p. 41.]
— *L'augurio felice*, cant. [p. 41.]
— *La sacra alleanza*, cant. [p. 41.]
— *Il bardo*, cant. [p. 41.]
1823. Venise. — *Semiramide*, op. s. (Rossi). [p. 42, 175.]
1824. Londres. — *Il pianto delle muse per la morte di Lord Byron*, cant. [p. 45.]
— *Il ritorno*, omaggio a Lord Byron, cant. [p. 45.]
1825. Paris. — *Il Viaggio a Reims, ossia l'Albergo del Giglio d'or*, op. b. (Balocchi). [p. 48.]

1826. Paris. — *Le Siège de Corinthe*, op. (Balocchi et Soumet, d'après *Maometto II*). [p. 50, 164.]
— 3 quartetti da camera (pour voix ; Pacini éd.). [p. 52.]
1827. Paris. — Gorgheggi e solfeggi per soprano (*ibid.*). [p. 52.]
— *Moïse*, op. (Balocchi et Jouy, d'après *Mose*). [p. 50, 148.]
1828. Paris. — *Le Comte Ory*, op. com. (Scribe et Delestre-Poirson). [p. 53, 181.]
1829. Paris. — *Guillaume Tell*, op. (Jouy et Bis). [p. 54, 186.]
Bologne. — *Il serto votivo*, cant.
1831-42. Madrid-Paris. — *Stabat mater*. [p. 61, 63, 200.]
1835. Paris. — *Soirées musicales* (8 ariettes et 4 duetti, Metastase et le comte Pepoli). [p. 61, 202.]
1844. Paris. — *Fede, speranza e carita*, 3 chœurs (Martinelli, éd. Troupenas). [p. 65.]
1861. Paris. — *Il canto dei Titani*. [p. 71.]
1863. Paris. — Petite messe solennelle. [p. 72, 203.]
— *La notte di natale a l'italiana*, pastorale à 5 voix. [p. 73.]
1867. Paris. — *Hymne à Napoléon III et à son vaillant peuple*, pour soli et chœur (Pacini). [p. 72.]

TABLE DES MATIÈRES

ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY